كليّة الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربيّة وآدابها

صورة المرأة في المسرح الشعري المصري

رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه

من الباحثة

سوسن رجب حسن محمود

إشراف

الأستاذ الدكتور/ أحمد جودة السعدني

أستاذ النقد الأدبي – جامعة المنيا

الأستاذ الدكتور/ محمّد صادق الكاشف

أستاذ الأدب – جامعة المنيا

١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م

الله

بسم الله الرحمن الرحيم

سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك

أنت العليم الحكيم

صدق الله العظيم

سورة البقرة آية

إهداء

إلى روحيّ ..

أبي وأمي

وفاءً .. وعهداً نافذاً

شكر وعرفان

حقيقة: مهما بلغت الكلمات فصاحةً وبيانًا فإنّها تعجز عن الوفاء

بفضل أستاذيّ الجليلين:

الأستاذ الدكتور/ أحمد جودة السعدني

الأستاذ الدكتور/ محمّد صادق الكاشف

اللـــذان شملاني بعطفهما ورعايتهما وذلّلا لي كثيرًا من الصعوبات التي صـــادفتني فـــي طـــريق البحث، وحثّهما الدؤوب لي على ضرورة المواصلة والاستمرار، وتقويم سيادتهما للبحث تقويمًا علميًّا في جميع مراحله، وقبل ذلك قـــبول ســـيادتهما لي تلميذة من تلاميذهما أنهل من علمهما، وأقتدي بفكرهما، وأسير على هديهما ، فضلاً عن حسن معاملتهما لي؛ الأمر الذي كان له أعظم الأثر في إنجاز هذه الدراسة فجزاهما الله عنّي وعن البحث العلمي وعن طلاب العلم خير الجزاء ، وأطال الله في عمرهما.

وأتقـــدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي وإخواني بقسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة المنيا.

وكذلك أتقدّم لأسرتي بخالص الشكر والحبّ على ما قدّمته لي من عون عظـــيم أسهم في التغلّب على كثير من مشكلات البحث فجزاهم الله عنّي خير الجزاء.

والشكر كلّ الشكر: لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل بتيسير مرجع أو إسداء نصيحة أو تقديم عون.

فجزاهم الله خيرًا

الباحثــة

المُقَدِّمة

يناقش هذا البحث **"صورة المرأة في المسرح الشعري المصري"** من خلال دراسة الموقع الذي تحتله المرأة في الأعمال المسرحيّة الشعريّة لمجموعة من أبرز الأدباء الشعراء المصريين:

١- أحمد شوقي: (١٨٦٨- ١٩٣٢م) .
٢- عزيز أباظة: (١٨٩٩ - ١٩٧٣م) .
٣- عبد الرحمن الشرقاوي: (١٩٢٠ - ١٩٨٧م) .
٤- صلاح عبد الصبور: (١٩٣١ - ١٩٨١م) .
٥- د. أنس داود: (١٩٤٠ - ١٩٩٨م) .
٦- فاروق جويدة: (١٩٤٤م) .
٧- مهدي بندق: (١٩٤٧م) .

وترى الباحثة أنّ هؤلاء الأدباء الشعراء موضوع الدراسة يعبّرون خير تعبير عن الاتّجاهات الرئيسيّة في خريطة المسرح الشعري المصري،صحيح أنّ تاريخ المسرح الشعري المصري يتسع لآخرين، ولكنّ النماذج التي نتوقف عندها تمثّل عيّنة دالّة من خلال المنطلقات التالية:

أولاً: تنتمي النماذج التي نتوقف عندها لكلّ أجيال مبدعي المسرح الشعري في مصر. جيل الريادة ممثّلاً في أمير الشعراء أحمد شوقي وخليفته عزيز أباظة، والجيل الوسيط ممثّلا في عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأنس داود، أمّا الجيل الثالث ما زال يواصل الإبداع والعطاء ممثّلا في فاروق جويدة ومهدي بندق.

ثانيًا: الأدباء الذين نتوقف أمامهم يعبّرون عن الشكلين الرئيسيين من حيث استخدام الأداة الشعريّة: شوقي وأباظة يلتزمان بأسلوب الشعر التقليدي ويجنحان - في الأغلب الأعمّ إلى معالجة القضايا والموضوعات الكلاسيكيّة (*) الرصينة، والباقون يستخدمون الشعر الحديث المعتمد على وحدة التفعيلة،وتتباين القضايا التي يفضّلون معالجتها والتعبير عنها بما يتوقف مع المرحلة التاريخيّة التي كتبوا فيها، ومع أفكارهم ورؤاهم السياسيّة والاجتماعيّة.

ثالثًا: اختلاف وتنوّع الموقع الذي تحتله المرأة عند الأدباء موضوع الدراسة نتيجة منطقيّة لاختلاف وتعدّد الأجيال والأشكال والأفكار والرؤى، وفي هذا التباين ما ترى الباحثة أنه يقدّم إحاطة شاملة تدلّ على طبيعة صورة المرأة في المسرح الشعري المصري من ناحية، وارتباط هذه الصورة بالموقع الذي تحتله في الحياة المصريّة من ناحية أخرى.

(*) صفة تطلق على أي أدب يحوي - على الأقل- بعضًا من هذه المميزات: وضوح الفكرة، الاعتدال، الوحدة الفنيّة،عذوبة الأسلوب،الإحساس العميق بالشكل،البساطة، تناسب الأجزاء، فالكلاسيكيّة إذا هي مراعاة المبادئ والأشكال التقليديّة في الأدب والفن: وقد كانت هذه المبادئ والأشكال التقليديّة شائعة في الحضارتين الإغريقيّة والرومانيّة، ومن هنا أشارت الكلاسيكيّة - على نحو أكثر دقّة- إلى الإعجاب والتقليد للجوانب الأسلوبيّة والأهداف التي كان ينشدها الفن والعمارة والأدب الإغريقي والروماني،ونتيجة الاهتمام الشديد بأعمال الإغريق والرومان القدامى وبخاصة أفلاطون وشيشرون، أصبحت المعايير الكلاسيكيّة تعتبر النموذج المثالي الذي يجب احتذاؤه وكان هذا في عصر النهضة، الذي شهد أول مثالا لإحياء الكلاسيكيّة وهي ما عرفت باسم الكلاسيكيّة الجديدة التي تغلغلت في كلّ طور من أطوار الثقافة الأوربيّة، وتميّزت بإيثار العقل على العاطفة، والعقل من أهم صفاته الاعتدال والوضوح، ومن هذه الناحية اتُّخذ العقل وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقرّرة، لأنّه ثابت غير متغيّر، كما أعادت الكلاسيكيّة الجديدة الموضوعات المتعلّقة بالأساطير الإغريقيّة القديمة باعتبارها من الأدب الخالدة التي تتخذ رمزًا للسعي وراء المثاليّة.

انظر: (١) د.محمد عبد المنعم خفاجي:مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة اللبنانيّة، د.ت، ص ١٥٣، ١٥٤.

(٢) د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن،مطبعة نهضة مصر،١٩٧٧، ص ٣٦٢، ٣٦٣ .

(٣) د. محمد مندور: الكلاسيكيّة والأصول الفنيّة للدراما،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،د.ت،ص١٦،١٧

(٤) د.مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٨٤،ص٢٠٩

(5) P.van Tieghem: Le romantisme dans la literature Europeenne, Paris 1948,P. 19 ,41 ,42

دوافع اختيار الموضوع:

يمكن تحديد عاملين رئيسيّين دفعا الباحثة إلى اختيار الموضوع:

أولا: على الرّغم من كثرة البحوث العلميّة والدراسات النقديّة التي تناولت المسرح الشعري بقضاياه الفنيّة والفكريّة ، فإنّ صورة المرأة في هذا المسرح لم تحظ - بعد - بالدراسة والبحث، ذلك أنّ الاهتمام الأكبر ينصبّ على قضايا أخرى أو مبدعين بأعينهم، دون توقف عند المرأة تحديدًا.

ثانيًا: معالجة صورة المرأة في المسرح الشعريّ تفيد كثيرًا في تحقيق المزيد من الوعي والمعرفة بتطوّر المسرح الشعري واهتماماته من ناحية، وتطوّر دور المرأة في الحياة التي يعبّر عنها هذا المسرح من ناحية أخرى.

أسئلة البحث:

يسعى البحث إلى الإجابة عن سؤالين رئيسيّين:

١- إلى أي حد ينعكس التطوّر الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ والثقافيّ على معالجة كتّاب المسرح الشعري المصري لقضايا المرأة ؟!.

٢- إلى أي حدّ يؤثر تباين الاهتمام في تناول قضايا المرأة على صياغة المسرح الشعري واختلاف موضوعاته ؟!.

منهجيّة البحث:

اعتمد البحث على المنهجين التاريخي والتحليلي. المنهج التاريخي ضروري للإحاطة بكثير من العوامل التي لعبت دورًا في تشكيل القضايا والاهتمامات التي عُني بها الكتاب المسرحيون في أعمالهم، وتمتدّ المرحلة الزمنيّة من التاريخ المصري القديم إلى الواقع المعاصر المعيش مرورًا بمراحل متعددة في التاريخين العربي والإسلامي. أمّا المنهج التحليلي فهو الأداة المعينة

في قراءة النص المسرحي من داخله، ومن الإفراط في الاستعانة بالمعطيات الخارجيّة.

الدراسات السابقة وصعوبات البحث:

أفادت الباحثة بكثير من الدراسات السابقة والبحوث التي تناولت المسرح المصري بشكل عام، والمسرح الشعري وقضاياه على وجه الخصوص، ولكنّ اللافت للنظر هو غياب الدراسات والبحوث التي تتوقف عند صورة المرأة في المسرح الشعري.

وعلى سبيل المثال، فإنّ دراسة الباحث وائل علي محمّد السيّد، عن "صورة البطل في المسرح الشعري المعاصر في مصر" تركز على دراسة البطل المسرحي دون نظر إلى جنسه، ومن ثمّ تغيب خصوصيّة المرأة ويتراجع الاهتمام بصورتها. بل إنّ الباب الثاني من هذه الدراسة عن " الملامح الفنيّة للبطل" لا يتوقف، إلا في مبحث قصير، أمام "دور الأنوثة في الشخصيّة البطوليّة". وفي بعض الدراسات الأخرى عن المسرح الشعري، مثل دراسة د.كمال محمّد إسماعيل " الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر "، ودراسة د. أحمد شمس الدين الحجاجي " المسرحيّة الشعريّة في الأدب العربي الحديث "،لا يتوقف الباحثان أمام صورة المرأة ولا يبديان اهتمامًا خاصًا بها، ذلك أنّ الجهد كله يتركز على البناء المسرحي وقضاياه العامّة.

ولقد عانت الباحثة من صعوبات في العثور على المراجع والدراسات السابقة المفيدة فى موضوع البحث، ذلك أنّ الغالبيّة العظمى من المكتوب تتعرض للمسرح الشعرى بشكل عامّ، أو لكاتب بعينه على درجة الخصوص دون توقف أمام المرأة. وقد اجتهدت الباحثة - قدر طاقتها - لتعويض النقص في المراجع بالاعتماد على تحليل النصّ من داخله والبحث عن ملامح المرأة وخصوصيّتها في إطار العمل المسرحي كله.

ومن الضروري في هذه المقدّمة أن نشير إلى ملاحظتين:

الملاحظة الأولى: تتعلق باقتصار الدراسة على المسرح الشعري المصري المكتوب بالعربيّة الفصحى.

الملاحظة الثانية: هي غياب الإبداع النسائي في مجال المسرح الشعري.

وتنقسم الدراسة - بعد هذه المقدّمة - إلى ثمانية فصول وتمهيد. تتوقف الفصول السبعة الأولى أمام الأدباء الشعراء موضوع الدراسة، أمّا الفصل الثامن والأخير فيقدّم رؤية إجماليّة من خلال التعرّض - عبر عدّة مباحث - لمجموعة من القضايا الموضوعيّة المتعلقة بالمرأة.

ولا يبقى إلا الإشارة إلى أنّ كلّ نجاح وتوفيق مردود إلى التشجيع والتوجيه والرعاية من أستاذيّ الجليلين الدكتور/ **أحمد السعدني**، والدكتور/ **محمّد الكاشف**. فلهما أتقدّم بكلّ شكري وعرفاني.

وعلى الله قصد السبيل ؛ ؛

تمهيد

تمهيـــد

موضوع الدّراسة هو " صورة المرأة في المسرح الشعري المصري" وقد يكون من المفيد قبل تناول مفردات هذه الصورة أن نتوقف أمام مفهوم البطولة لأنّ للمرأة نصيبها من التأثير البطولي في عديد من الأعمال المسرحيّة موضوع البحث. ومثل هذه الوقفة تبدو ضروريّة قبل معالجة صورة المرأة، وهي بطولة تسهم بشكل فعّال في تشكيل صورتها، ذلك أنّ البحث عن صورة المرأة في المسرح الشعري يتطلب الإشارة والالتفات إلى الموقع الذي تحتله في هذه المسرحيات، ودرجة تواجدها المؤثر عند الكتاب الذين تتوقف أمامهم الدراسة.

مفهوم البطولة:

لغة: بَطَل الشيء يَبْطِلُ بُطْلا وبُطولا وبُطلانًا، ذهب ضياعًا وخُسرا فهو باطل، (البَطَلة) السّحرة مأخوذ منه، وقد جاء في الحديث الشريف ولا تستطيعه (البَطَلة) السّحرة.. (البَطل) الشّجاع، وفي الحديث" شاكي السلاح بَطَل مجرب"..، و(البطولة) شجاع تبطل جرحاته، فلا يكترث لها ولا تبطل نجادته..، وقد بَطُل يَبْطُل بُطولة وبَطالة أي صار شُجاعًا وتبطل.

قال أبو كبير الهذلي:

ذَهَبَ الشبابُ وفاتَ منه ما مضَى   ومضَى زهيرُ كريهتي وتبطّلا[١]

فالبطل لغة ، كل من شُهر، ونال تقدير قومه في حياته وبعد الموت.

---

(١) ابن منظور:لسان العرب،ج١٣،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،(د.ت)، ص ٥٩ (مادة بَطَل).

"وقد يكون البطل واقعيًا أو من صنع الخيال، وقد يكون إلها نزل عن مكانته، فجُرّد من الخيال وقرّب من الواقع(١)، وبهذا المعنى عُرفت الكلمة عند اليونانيين في البداية إذ كانت تعني : "القائد المُحارب أو الشخصيّة المنحدرة من الآلهة، وهو نصف إله أو إنسان مؤله" ، ثمّ فيما بعد صارت الكلمة تدلّ في الأدب المكتوب والشفوي على" نوعيّة من الشخصيّات ذات، قيمة عالية مختلفة عن عامّة البشر، وأحيانا خارقة في اتجاهين هما: القيمة الاجتماعيّة والانتماء من جهة، والقيمة الذاتيّة أي الصفات والقدرات للشخصية من جهة أخرى"(٢)

والبطل عند توماس كارليل(*)هو "الرجل العظيم"، وهو يعتقد أنّ عبادة الأبطال هي أشرف أركان الوثنيّة. فعلى أساس هذه العبادة يقوم ما يسمى بالهيروآكى أي حكومة الأبطال(٣).

ويرى الدكتور/ محمد أحمد العزب أنّ البطولة - من وجهة النظر غير الإسلاميّة - قد مرّت بأربع مراحل:

- البطولة الأسطورية.

- البطولة التاريخيّة الخرافيّة.

---

(١) الموسوعة العربيّة الميسرة،:دار نهضة لبنان للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،١٩٧٨م،ص ٣٧٨.

(٢) ماري إلياس وحنان قصّاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ١٩٧٧،ص ١٠٢.

(*)كارليل، توماس:(١٧٩٥– ١٨٨١)، كاتب ومؤرّخ انجليزي، يعدّ من ألمع وأبرز شخصيّات عصره، تفرّغ للبحث في الأدب والفلسفة الألمانيّة بعد دراسته اللاهوت ثمّ القانون، دعى لإصلاح المجتمع من خلال نقده اللاذع للمجتمع الانجليزي، وقد عبّر عن هذا النقد في كتابه " سارتور رزارتوس"، وفي سلسلة محاضراته التي نُشرت بعنوان' في الأبطال وعبادة البطولة وعنصر البطولة في التاريخ'. اعتنق المذهب الرومانتيكي، وتأثّر بكتابات شيللر وجوته، وتأثّر به الكاتبان جون رسكن، ومايثوآرنولد.

لمزيد من التفاصيل راجع مقدّمة كتاب: الأبطال، دار الهلال، القاهرة،١٩٧٨.

(٣) توماس كارليل: الأبطال، دار الهلال: القاهرة، ١٩٧٨، ص٨.

" ومعنى ذلك أنّ البطولة شجاعة متفوّقة على الشجاعات، والبطل شجاع ممتاز عن الشجعان الأشداء، لأنهم إذا ما التقوا به يضعفون وتتصاغر شجاعتهم"([١])

"والبطل شخصية أسطوريّة - قد تكون من سلالة إلهيّة حسب معتقدات الديانات الوثنيّة والمشركة - لها قوّة خارقة ومهارة تميّزها عن البشر مثال ذلك: هرقل أو أخيل في الأساطير اليونانيّة القديمة...

والبطل في الأدب هو ذلك الشّخص الذي يلعب دورًا رئيسيًّا في القصّة أو المسرحيّة، وتنطوي نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القرّاء دون غيره من الشخصيّات.وقد يكون صراع الرواية أو المسرحيّة بين هذه الشخصيّة وشخصيّة أخرى تتّسم بصفات ينفر منها القرّاء أو النظّارة، أو يدور الصراع داخل نفس البطل أو يدور بينه وبين الأقدار كما هي الحال في المأساة اليونانيّة" ([٢])

وتذهب دائرة المعارف البريطانيّة إلى أنّ مصطلح بطل "*Hero*" مشتق من الاسم اليوناني هيروز "*Heros*"، والمقصود به ذلك الشّخص الذي يقوم بأعمال خارقة ويمتلك صفات الشّجاعة والثبات، ومن ثمّ فهو جدير بالاحترام والتقدير([٣]).

ومنها أنّه شاب أو رجل محلّ احترام نظرًا لشجاعته، أو ما يتّصف به من صفات نبيلة([٤])

---

(١) د. أحمد الحوفي: البطولة والأبطال: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة،١٩٥٧، ص ٩.

(٢) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب: ص ٧٨، ٧٩.

(٣) Emy, Britannica, Hero, V.O.P. ٨٢٢

(٤) See:A.S. Hornpy/ Oxford Advanced (Hero).

- البطولة التاريخيّة الفرديّة.

- البطولة التاريخيّة الاجتماعيّة (١)

أمّا عن البطولة في مجال المسرح، فيذكر أرسطو أنّ البطل ليس إلا إنسانًا عاديًّا تتشكل بطولته نتيجة خطأ في حكمه، فيتحول من السّعادة إلى الشّقاء. ومثل هذا التحول يثير في المشاهدين مشاعر الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير(٢)، فالتطهير هو غرض هذه التراجيديا في رأيه، لذلك نرى أنّ هذه التصورّات الذاتيّة تجعل قيمة البطل بالنسبة لنا هي أنّه يمرّ بتجارب يمكن أن نمرّ نحن بمثلها، أو بصور مخفّفة منها.

والبطل في الدراما الحديثة من عامّة النّاس،وقد يغلب عليه طابع الملهاة التي نرى فيها الحياة وننتقدها، أو طابع المأساة لنشعر بأسى الصيد.(٣)

ويذكر بسفيلد أنّ البطل حسب التعريف المأثور أو الكلاسيكي إذا حقق هدفه كانت المسرحيّة ملهاة، فإن لم يحقق هدفه كانت المسرحيّة مأساة.(٤)

ولكن: كيف نحدّد "البطولة" في العمل المسرحيّ مع تنوّع وتعدّد الشخوص، ولكلّ دوره وأهميته؟

---

(١) د. محمد أحمد العزب : في الفكر الإسلامي من الوجهة الأدبية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٩ .

(٢) أرسطو : كتاب أرسطاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، د.تحقيق شكري محمد [illegible] عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ٨٠ .

(٣) (أ) د. شكري محمد عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ط٢،دار المعرفة، ١٩٧١، ص١٧.

(ب)د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٧٢م، ص٥٨٦، ٥٨٧.

(٤) روجر. م بسفيلد:فن الكاتب المسرحي،ترجمة:دريني خشبة،دار مصر للطبع والنشر ،القاهرة ،١٩٧٨،ص ١٩٥ .

يحتاج تحديد مفهوم البطل إلى مقياس محدّد. ويمكننا أن نلتمس مثل هذا المقياس في تعريف الدكتور إبراهيم حمادة حيث يقول: (إنّ البطل *Hero* أو البطلة *Heroine* هو الشخصية الارتكازيّة في القطعة المسرحيّة، ولأهميتها في بناء الأحداث فهي محط اهتمام المتفرّج ومثار عواطفه. والبطولة في العمل المسرحيّ قد تكون لإنسان أو مكان أو فكرة، فالعبرة بالبطولة هنا هو العمود الأساسي الذي تدور حوله رحى الوقائع). (١)

عندما تكون البطولة المسرحيّة للمرأة، فإن الأمر ينعكس بالضرورة على لغة المسرحيّة وطبيعة شخوصها وتطوّر أحداثها، ولكن هذا الانعكاس لا يتخذ طابعًا ميكانيكيًّا أو حتميًّا، فالبطولة لا يمكن أن تكون مطلقة لأحد الجنسين. وفي المسرحيّات الشعريّة المصريّة التي نتوقف أمامها في دراستنا هذه نلاحظ تأثير بطولة المرأة عبر عدّة من المحاور التي تبدأ من العنوان وتنتهي بالرؤية الأساس مرورًا بالشخصيّات والأحداث واللغة.

ثمّة نساء كثيرات في عناوين المسرح الشعري المصري:

كليوباترا وليلى والست هدى عند أحمد شوقي.

لبنى والعبّاسة وشجرة الدرّ وزهرة عند عزيز أباظة.

جميلة عند عبد الرحمن الشرقاوي.

الأميرة وليلى عند صلاح عبد الصبور.

بنت السلطان والملكة والأميرة عند أنس داود.

ريم والكترا عند مهدي بندق.

---

(١) د. إبراهيم حمادة:معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة،دار الشعب،القاهرة،١٩٧٦،ص٩٣.

وإذا كانت البطولة النسائيّة هنا مباشرة تظهر منذ العنوان؛ فإنّ المسرحيّات الأخرى تزدحم بعشرات الشخصيّات النسائيّة التي تقوم بأدوار البطولة بحيث لا يستقيم البناء المسرحيّ ولا تكتمل الأحداث بمعزل عن هذه الشخصيّات.

إنّ المؤثر النسائي يترك بصماته الواضحة في كافة أعمال المسرح الشعريّ المصريّ. وعندما تنعقد البطولة لامرأة؛ فإنّ تأثير الأنوثة يؤثر ويتسرّب شكلاً ومضموناً في اللغة وبناء الشخصيّة وتطوّر الأحداث من ناحية، وفي القضايا السياسيّة والاجتماعيّة من ناحية أخرى.

الفصل الأول

أحمد شوقي

(١٨٦٨- ١٩٣٢م)

M.M.A

يحتلّ أحمد شوقي مكانة مرموقة في خريطة الشعر العربي الحديث، فاستطاع - وبحقّ - أن يرسّخ دعائم النهضة الشعريّة الحديثة ويثبّت جذورها، بل استطاع أن يكسب الشعر العربي أنواعًا جديدة لم يسبقه أحد إليها من قبل، وهذه المكانة الشعريّة الشامخة ترتبط بملمح مهمّ يتمثّل في حرص شوقي الدائب على مواكبة عصره والتعبير عن همومه، أو كما يقول الدكتور شوقي ضيف: (كان يستهدف كلّ جديد وكلّ حادث في عصره، ولم يترك خبرًا سياسيًا أو اجتماعيًا أو أدبيًا إلا صاغه شعرًا). (١)

وعلى الرّغم من الاتهام الموجّه لشوقي من قبل النقاد لإغفاله المعنى أحيانًا على حساب الشكل، إلا أنّ الكلّ لا ينكر أنّه صاحب بديهة خارقة في عمل الشعر، ويُجمع على دوره الرائد في إحياء القصيدة العربيّة التقليديّة، ووصوله بهذا الشكل إلى ذروته (٢).

وعلى الرّغم من أنّ أمير الشعراء أحمد شوقي عُرف في تاريخ الأدب العربي شاعر في المقام الأوّل، فإنه قد أضاف إلى المسرح الشعريّ مجموعة من الأعمال الرائدة التي تمثّل اللبنة الأولى في بناء صرح ذلك الشكل الجديد الذي لم يعرفه الأدب العربي من قبل.

ومسرحيّات شوقي الشعريّة بترتيب صدورها هي:

مصرع كليو باترا	**١٩٢٩م.**
مجنون ليلى	**١٩٣١م.**
قمبيز	**١٩٣١م.**

---

(١) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ط٧، دار المعارف، القاهرة ، د.ت، ص ١٣٧.
(٢) انظر: (أ) د. شوقي ضيف: المرجع السابق، ص ص ١٥٢، ١٨٦.
(ب) د. محمّد العيسي: شوقي في ميزان النقد، دار الحوار ، سورية، ١٩٨٤، ص ٦٤.
(ج) د. محمود العوادلي: ملامح من القصيدة العربية الحديثة، ط١، المجلس الأعلى للفنون والآداب، الشارقة ، ١٩٩٣، ص ٣٨.

علي بك الكبير ١٩٣٢م.

عنترة ١٨٩٣م، ثم أعيدت كتابتها في العشرينيات

الست هدى

البخيلة

وله مسرحيّة نثريّة هي: أميرة الأندلس ١٨٨٣م.

وبفضل هذه الأعمال التي أنجزها شوقي في السنوات الأخيرة من حياته، يتمّ التعامل معه من خلال ريادته للمسرح الشعري. وقد ينازعه عزيز أباظة في هذه الريادة، ولكنّها منازعة التابع الذي يواصل الطريق، وليست منازعة المؤسّس المبتكر.

يقول الأستاذ "أحمد حسن الزيّات" قرب نهاية تقديمه لمسرحية (الناصر): "وسيسجّل تاريخ الأدب العربي المعاصر أنّ "الشوقي" وعزيز أباظة هما اللذان أكملا النقص الموروث في الشعر العربي بما أدخلاه فيه من الشعر التمثيلي الذي ظلّ طوال عصوره الخمسة غريبًا عنه لا يعرفه ولا يألفه"(١)

أحمد شوقي وعزيز أباظة هما رائدا المسرح الشعري العربي عند الزيّات، فقد أوجداه ممّا يشبه العدم.

ويقترن الاسمان أيضًا في الريادة والابتكار عند الدكتور طه حسين في قوله: "لم أفتن فقط بتمثيليّات شوقي تلك التي عُرضت على الناس منذ ما يقرب من ربع قرن، ولم أنشط لتمثيليّات خليفته الأستاذ عزيز أباظة حين أخذ يعرضها على الناس منذ سنين، وكنت أرى هذا كلّه رجوعًا إلى فنّ قديم بَعُد به العهد فأسرف في البعد"(٢)

عزيز أباظة عند طه حسين هو "خليفة" شوقي في كتابة المسرح

---

(١) عزيز أباظة: الأعمال الكاملة، ج١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٤، "المقدّمة" ص٣٠٥.
(٢) المصدر السابق، " المقدّمة " ص٦٤٨.

الشعري، بل إنّ تقديم عميد الأدب العربي يوحي بانحيازه إلى أباظة على حساب شوقي!.

ويذهب الأستاذ "عمر الدسوقي" إلى أنّ عزيز أباظة قد احتلّ مكانة مرموقة في دنيا الأدب بمسرحيّاته التاريخيّة، وصار زعيم هذا الضرب في الأدب العربي المعاصر - بعد شوقي - بغير منازع (١).

وقد يكون مفيدًا هنا أن نقدّم عرضًا موجزًا لهذه المسرحيّات:

١- مصرع كليو باترا

زمن المسرحيّة هو الأيّام الأخيرة في حياة كليو باترا حوالي سنة ٣٠ق.م، بين وقعة "اكتيوم" البحريّة وانتحار كليو باترا. والمكان الذي تدور فيه الأحداث هو مدينة الأسكندريّة، وأبرز الشخصيّات في المسرحيّة: كليو باترا ومارك أنطونيوس.

*** كليو باترا (*)** : بمقتضى وصيّة الأب، ارتقت كليو باترا عرش مصر هي وأخوها بطليموس الثالث عشر في عام ٥١ق.م. وقد استرعت شخصية كليو باترا انتباه أجيال من المؤرّخين والكتّاب والشعراء، فمنهم من صوّرها ملكة مستهترة، ومنهم من حولها إلى رمز للتضحيّة والفداء. أوقعت قيصر في شباكها طمعًا في استغلال الرومان لتحقيق حلمها في بناء امبراطوريّة واسعة، ولكنّ الجمهوريين الرومان قضوا على قيصر وعلى آمالها معًا. ثمّ ما لبثت أن عاودتها الآمال مرة ثانيّة باستمالة ماركو أنطونيوس، واكتملت آمالها بزواجه منها في عام ٣٧ ق.م، وبدأ أنطونيوس في توزيع الولايات الشرقيّة عليها وعلى أولادها، ممّا

---

(١) المصدر السابق: جـ٢، "المقدّمة" ، ص ٢١.

(*) لمزيد من التفاصيل حول شخصيّة كليو باترا وأنطونيوس راجع:

١- جورج برزون وآخرون: معجم الحضارة المصريّة القديمة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٢- عمر الإسكندري،أ.ج. سفدج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص ٨٥

٣- هربرت بيل: مصر تحت حكم اليونان والرومان، القاهرة، ١٩٦٤،ص ١١٥.

أثار غضب أوكتافيوس، فأعلن الحرب عليهما في موقعة "أكتيوم" حيث تعرّضت كليو باترا الهزيمة نكراء آثرت بعدها الانتحار.

* **أنطونيوس** : جندي روماني شهير، اشتُهر بالكفاءة الحربيّة والدهاء السياسي. عُيّن قائدًا للفرسان في عهد قيصر، ولمّا تولّى أوكتافيوس عهد إليه بتنظيم شئون الشرق حيث قابل كليو باترا وأحبّها وتزوّجها. عزله أوكتافيوس من منصبه وأعلن الحرب عليه وعلى كليو باترا، وهزمهما في موقعة "أكتيوم" ،وقد أنهى حياته منتحرًا بعد الهزيمة.

من خلال شخصيّتي كليو باترا ومارك أنطونيوس يقيم شوقي بناءه المسرحي، وفي هذا البناء تجتمع الأبعاد العاطفيّة والسياسيّة والوطنيّة من منظور مصري يتعامل مع التاريخ دون التزام صارم مع المحافظة على خطوطه العريضة.

٢ - مجنون ليلى:

تدور أحداث المسرحيّة في صدر الدولة الأمويّة، ومكانها هو بادية نجد. وفيها يعيد شوقي إنتاج قصّة الحبّ المعروفة بين قيس بن الملوّح وليلى العامريّة.

* **قيس(*)**: شاعر أموي، اشتُهر بلقب مجنون ليلى، نسبة لابنة عمّه ليلى العامريّة التي هام بها عشقًا، وصار عشقه حديث القوم والقبائل. وأدّى هذا الحبّ العلني إلى رفض أهل ليلى إتمام الزواج، احترامًا للعادات والتقاليد القبليّة. بعد الرفض الحاسم ذهب عقل قيس، وهام في البلدان ينشد قصائده التي تتميّز بصدق العاطفة، وروعة التصوير ودقّته.

مسرحيّة شوقي تتوقف عند قصّة الحبّ لتركّز على الهمّ الفردي الذي يتعلّق بالعاشقين، والهمّ الجمعي المرتبط بالعادات والتقاليد القبليّة، فضلا عن

(*) لمزيد من التفصيلات عن حياة قيس انظر:
(أ) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ،ج٢،تحقيق: إبراهيم الإبياري،دار الشعب، ١٩٧٠، ص ١.

"الهمّ الفنّي" الذي يظهر في مجموعة من القصائد الغنائيّة التي يضمّنها شوقي في مسرحيّته مستلهمًا روحها من شعر قيس.

لا يتخلص شوقي كاتب المسرح من تأثير شوقي الشاعر، ولذلك فإنّه يحرص على الشعر - داخل المسرحيّة - بحيث يمثّل لها هاجسًا مهمًّا، وهذا ما نعنيه بالهمّ الفنّي.

٢- قمبيز(*):

زمن المسرحيّة هو القرن السادس ق.م، وتدور أحداثها في مصر وفارس، يذكر المؤرّخ هيرودت أنّ قمبيز اسم لاثنين من ملوك فارس، وقمبيز الثاني هو الذي غزا مصر في عام ٥٢٥ق.م، ودخل مدينة منف وخربّها، وانتهك معابد المصريين، وسخر من دياناتهم. أمّا العنصر المصريّ في المسرحيّة فهو الفرعون "أمازيس" آخر فراعنة مصر.

٣- علي بك الكبير:

زمن المسرحيّة حوالى سنة ١٧٧٠م، وتدور أحداثها في الفسطاط والصالحيّة وعكّا.

أهمّ شخوص المسرحيّة علي بك الكبير حاكم مصر الملقب بشيخ البلد، ومحمّد بك أبو الذهب، ومراد بك، وضاهر العمر صاحب حصن عكّا وحليف علي بك.

* **علي بك الكبير(*)** : جركسي الأصل من منطقة القوقاز، وهو واحد من كبار المماليك في مصر. تولّى الإمارة فقضى على خصومه وصادر أموالهم، ثمّ

(*) عن شخصيّة قمبيز انظر:
(أ) عمر الإسكندري، أ.ج.سفدج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مرجع سابق، ص ١١٢
(ب) هربرت بيل: مصر تحت حكم اليونان والرومان، مرجع سابق، ص ٨٩.
(*) لمزيد من التفاصيل عن عصر علي بك الكبير انظر:
(أ) الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، القاهرة، د.ت. ص ٧٢ وما بعدها.
(ب) د. محمّد أنيس: الدولة العثمانيّة والشرق العربي، القاهرة، ١٩٦٥.

أكثر من شراء المماليك وأعلن استقلال مصر عن تركيا. ألغى الضرائب والجزية، وبدأ يعدّ العدّة لضمّ بلاد الحجاز، فارسل جيشًا بقيادة زوج ابنته وحليفه محمّد بك أبو الذهب. ولكنّ محمّد بك خان سيده وتآمر مع تركيا ضدّه، هُزم علي بك في معركة "الصالحيّة" وقتل.

ومسرحيّة علي بك الكبير أوّل مسرحيّة كتبها أحمد شوقي عام ١٨٩٤، ثمّ أعاد كتابتها بعد ذلك عام ١٩٢٧ - ١٩٣٢م.

٤- عنترة:

زمن المسرحية منتصف القرن الأول قبل الهجرة، وتدور أحداثها في بادية نجد وأحياء عبْس وعامر وما بينهما، وأهمّ شخوصها عنترة بن شدّاد.

* **عنترة بن شدّاد(*):** فارس عربيّ وشاعر من شعراء المعلقات، ينتمي إلى قبيلة عبْس. أمّه زبيبة الحبشيّة، لم يعترف به أبوه فعاش عبدًا في قبيلته حتى حظي بالمكانة التي أهّلته لاعتراف أبيه والزواج من عبلة، محبوبته وابنة عمّه مالك.

٥- الستّ هدى:

زمن المسرحيّة سنة ١٨٩٠م، وتدور أحداثها في حي الحنفي بالقاهرة. والست هدى امرأة ثريّة دميمة، يطمع أزواجها - الواحد تلو الآخر - في أن يرث ثروتها.

٦- البخيلة:

تدور أحداث المسرحيّة سنة ١٩٠٧م في القاهرة، وموضوعها عن امرأة بخيلة تكتنز الثروة وتحرم نفسها وكلّ من حولها منها.

(*) لمزيد من التفاصيل عن شخصيّة عنترة انظر:
(أ) أبو الفرج الأصبهاني:الأغاني، مج٧، مصدر سابق.
(ب) د. محمّد أحمد جاد المولى وآخرون: قصص العرب، ج٤، القاهرة، ١٩٣٦.

هذه المسرحيّات جميعًا تمثّل تتويجًا لرحلة طويلة في عالم القصيدة، ولم يخل مسرح شوقي من الهجوم النقدي (١)، ولكنّ الكلّ لا ينكر ريادته المؤكّدة للمسرح الشعري العربي، فقد طوّع ذلك القالب الضيّق لمقتضيات الأداء المسرحي، ونوّع في الأوزان والقوافي، على نحو يضمن مرونة الأداء، ويلائم طبيعة الحوار في كلّ موقف، بل في كلّ منعطف شعوري أو فكري في داخل الموقف الواحد، حتى أنّ بنية البيت الشعري الواحد صارت تفتّت أحيانًا وفقًا لمقتضى الحوار في مواقف بعينها... وما نحسب أنّ أيّ من الشعراء كان في مقدوره أن يطوّع هذا الشكل لمقتضيات الحوار بأكثر ممّا صنع شوقي، فكان دائمًا يعرف كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كلّ ما تملكه، ويجعلها تتسع لما لم تكن تتسع له من قبل من المعاني والصور والأخيلة ،وكيف يجسّم الصورة ويركّبها، وكيف يركّب عناصرها ويحشد جزئيّاتها(٢).

القضايا والاهتمامات التي تشغل شوقي مسرحيًا:

(أ) - شوقي والتاريخ:

كتب أحمد شوقي سبع مسرحيّات شعريّة، ثلاث منها مستمدّة من التاريخ، واثنتان مستمدّتان من روايات شبه تاريخيّة، فقد تناول حياة القصور والملوك والملكات والولاة والأمراء من خلال مسرحيّاته: **مصرع كليوباترا - قمبيز - علي بك الكبير**، واستمدّ تاريخ العرب من خلال مسرحيّتيه : **عنترة - مجنون ليلى**،

---

(١) انظر:
(أ) د. سليمان البشير: الموقف الدرامي في المسرح الحديث، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الشارقة، ١٩٩٥، ص ص ٤٥، ٤٦.
(ب) د. محمد مندور: المسرح، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،د.ت، ص ٩٤
(٢) انظر:
(أ) د. عزّ الدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط٣، دار الفكر العربي، د.ت، ص ٢٧، ٢٨.
(ب) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، مرجع سابق، ص ص ٤٤، ٤٥.
(ج) د. هادية السيّد عيد: شوقي رائد النهضة العربيّة الحديثة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الشارقة، ١٩٩٤، ص ٩٧

لاتصالهما بشاعرين عربيّين عنترة وقيس، فضلا عن المصادر الشعبيّة والأسطوريّة المتعلقة بهما، أمّا العملان الباقيان فهما: **السّت هدى والبخيلة**، وكلاهما ينتمي إلى المسرح الاجتماعي.

ويدلّ هذا على أنّ "شوقي" كان يعمد إلى اختيار أحداث تاريخيّة يدير حولها مسرحيّاته مدفوعًا بمشاعر وطنيّة وتقاليد وأعراف اجتماعيّة يرغب في تعميقها وتأكيدها." والواقع أنّ "شوقي" برجوعه إلى التاريخ يستقي منه مادة لمآسيه إنّما يجاري في ذلك المذهب الكلاسيكي كما عرفته فرنسا في القرن السابع عشر"(١) فقد أصبح من المسلم به عند معظم الباحثين والدارسين أنّ أحمد شوقي خلال دراسته في فرنسا قد تأثر بالثقافة الفرنسيّة إلى حدّ كبير، واتصل اتصالا مباشرًا بروائع مسرحها، وخاصة آثارها الكلاسيكيّة، فقد نهل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسيكي الفرنسي، وبخاصة كورني في حالة المآسي، وموليير في حالة الكوميديّات(٢)

وقد اتّهم شوقي من قِبَل النقاد بتغييره لبعض أحداث التاريخ(٣) إلا أنّ البعض الآخر دافع عن هذا الاتّهام بأنّ "شوقي" لم يغيّر من أحداث التاريخ الكبرى المرصودة، ولكنه مضى يفسّرها في ضوء مبدئه الأخلاقي.(٤)

---

(١) د. محمّد مندور: المسرح، مرجع سابق، ص.٧٨.

(٢) انظر:

أ- د. علي الراعي:نظرة في مسرح شوقي: مجلة الهلال، القاهرة، عدد نوفمبر،١٩٨٦، ص ١١٤.

ب-د. ماهر حسن فهمي: أحمد شوقي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة،١٩٦٩،ص ١٧٠.

ج- د. محمّد مندور: المسرح، مرجع سابق، ص ص ١٠٠، ١٠١.

د- د. محمّد مندور: مسرحيّات شوقي ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،١٩٥٦، ص ص ١٩، ٢٠.

هـ - د. كمال محمّد اسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨، ص١٧

(٣) انظر:

أ- د. محمّد مندور: المسرح، دار المعارف، د.ت، ص ص ٣٨، ٣٩.

ب – عبّاس محمود العقاد: قمبيز في الميزان، القاهرة، المطبعة الجديدة، د.ت، ص ص ١٢، ١٣.

(٤) د.عز الدين اسماعيل:الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة،مرجع سابق،ص ٣٣.

الكلاسيكيّة والتاريخ:

التاريخ والأساطير من المصادر المهمّة للتأليف المسرحي، والسؤال الذي يطرح نفسه دائمًا هو: إلى أي حدّ يحقّ للكاتب أن يتدخّل لإعادة صياغة الوقائع التاريخيّة أو المادة الأسطوريّة التي يعتمد عليها في بنائه الفنّي؟!.

الموقف المتطرّف يطالب بالالتزام التاريخي الحرفي، ويحول بين الكاتب وحريّة التدخّل بالإضافة أم بالحذف.

وقد حمل عبّاس محمود العقاد على شوقي حملة شعواء لأنّه لم يكن ملتزمًا في مسرحيّة " قمبيز " بوقائع التاريخ، بل إنّه تساءل عن السرّ في إغفال استخدام شخصيّات تاريخيّة(١)، وكأنّ الكاتب المسرحي مطالب بإعادة صياغة المادة التاريخيّة كما هي!.

لقد حاول شوقي أن يقدّم المسرحيّة التراجيديّة، ولكنّه كان موزّعًا في محاولاته بين الاتجاه إلى النزعة الكلاسيكيّة والاحتذاء بالنموذج الشكسبيري والميل الرومانسي.

ويمكن أن نحدّد أهمّ ملامح الكلاسيكيّة عند أحمد شوقي في اعتماده الكامل على التراث، التاريخي والشعبي، في كافة أعماله المسرحيّة.

من وحي التراث الشعبي العربي كتب مسرحيّتي " مجنون ليلى " و "وعنترة"، ومن التاريخ استمدّ مادّة مسرحيّاته " علي بك الكبير " و " مصرع كليوباترا " و " قمبيز ".وفي هذه المسرحيّات جميعًا يظهر ملمح مهمّ من ملامح الكلاسيكيّة يتمثّل في ثنائيّة " الحبّ " و"الموت " التي تشكّل محورًا رئيسًا في البناء المسرحي.

---

(١) د. عبّاس محمود العقاد: قمبيز في الميزان، المطبعة الجديدة، القاهرة، د.ت.

يعتمد الصّراع في مسرحيّات شوقي على الحبّ، وهذا ما نجده في "مجنون ليلى " من خلال علاقة رومانسيّة متعثّرة بين قيس وليلى.

وقد تختلف طبيعة الحبّ وأسباب تأزّمه في مسرحيّة "عنترة "، لاختلاف الشخوص وأساليب الصّراع، ولكنّ قيمة الحبّ نفسها لا تتغيّر.

وفي " مصرع كليو باترا" يظهر "الحبّ " من جديد وإن اتخذ شكلاً أكثر تعقيدًا، لأنّه يجمع بين قائد عسكري بارز وملكة جميلة متوّجة. الحبيبان ينتميان إلى وطنين متصارعين متنافسين، والعلاقة العاطفيّة الذاتيّة لا تملك مقوّمات الصّمود أمام التوتّر العام الذي يطرح قضيّة " الحبّ " في مواجهة " الواجب" ، "العاطفة" في مقابل "الوطن".

و"للحبّ" دوره المؤثّر في مسرحيّة " علي بك الكبير " ، وله أيضًا وجود ظاهر في مسرحيّة " قمبيز" حيث يتحوّل حبّ نتيتاس إلى مأساة تتجاوز في تأثيرها فردين هما قوام العلاقة العاطفيّة، إلى ظاهرة تتعلّق بهموم الوطن.

"الحبّ" إذن قائم في كلّ مسرحيّات شوقي، ولكنّ " الموت" هو الطرف الثّاني الذي يوازيه ويعادله ويحقّق صراعًا كلاسيكيًا ملتهبًا .

"للموت" دوره المهمّ في مسرح شوقي، وهو في مسرحيّتي "البخيلة" و"السّتّ هدى" لا ينفصل عن الإطار الكوميدي الذي يحكم البناء الفنّي لهما. موت "البخيلة نظيفة " لا يمثّل مأساة ولا يخلف مرارة، ذلك لأنّه بمثابة الحلّ لأزمتي الحفيد والخادمة. وموت " الستّ هدى" صدمة لزوجها الطامع في الثّروة، أمّا فعل الموت نفسه فلا يعني عنده شيئًا.

وفي المسرحيّات الأخرى يمثّل "الموت" محورًا رئيسًا جليلا في الفعل التراجيدي. "الحبّ" هو قاتل ليلى في " مجنون ليلى" ، وموتها بمثابة الأزمة الفاجعة للحبيب " قيس" وللزوج " ورد".

و"الموت" في " مصرع كليوباترا" نهاية منطقيّة منتظرة لعلاقة حبيبين فشلا في التكيّف والتوافق مع واقع لا يتسع لحبّهما ولا يتيح له فرصة النمو والازدهار، وهو نهاية تفتح الطريق واسعًا أمام أزمة أكثر شمولا تطول شعبًا كاملا يتهيّأ لمواجهة مصيره التراجيدي.

والشعب يدفع ثمنًا فادحًا في مسرحيّة " علي بك الكبير"، فموت علي بك يعني بقاء الوطن معذبًا في حالة أقرب إلى الموات تحت سيطرة المماليك الذين أجهضوا حلم الفرد وطموحات الشعب في التحرّر والاستقلال.

و"للموت" دوره الفاعل في " قمبيز "، والارتباط قائم أيضًا بين المصير التراجيدي لـ "نتيتاس" والمصير التراجيدي لمصر كلها.

ينهض مسرح أحمد شوقي على التاريخ والتراث الشعبي، ويتكئ على منظور كلاسيكي يعلي من قيمة السرد المنطلق من ثنائيّة الحبّ والموت.

وحريّة المبدع في التعامل مع التاريخ قضيّة سابقة لمسرح شوقي ومستمرّة من بعده؛ وما تؤكد عليه هذه الدراسة أنّ التعامل مع المسرح - حتى لو كان تاريخيًا - مسألة مسرحيّة وفنيّة في المقام الأول، ولا حرج على الكاتب أنْ يغيّر من أحداث التاريخ شريطة أن يحافظ على الأساسيّات الجوهريّة التي تتعلق بالمرحلة التاريخيّة التي يتعرّض لها. أي أنّ المبدع مطالب بالصدق الفنّي، وليس مطالبًا بالصدق التاريخي.

ويقول أحد النقاد " لايمكن أن يُقال أنّ هناك مسرحيّة تاريخيّة بحتة، فالمسرحيّة التاريخيّة الجيّدة مسرحيّة تاريخيّة واجتماعيّة وفلسفيّة في مضمونها"(١)

---

(1)William Shakespeare, Antony and Cleopatra. Ed. by Ingledew.Longman,London, ١٩٧١ المقدمة

ب - أزمة البناء الفني في مسرح أحمد شوقي:

بالرجوع إلى مسرحيات شوقي نلاحظ أنه - أحيانًا - لم يلتزم فيها بوحدة الموضوع، بل كان يضيف موضوعات ثانوية على حساب الموضوع الأصلي، وكان يخفق أحيانًا في الربط بينهما، وهذا بدوره أثر في عدم تحديد بعض معالم شخصياته المسرحية(١)، بالإضافة إلى تضمينه بعض المقطوعات الغنائية التي أتت دخيلة على الحوار فعاقت سير أحداث المسرحية وتطورها(٢)، " فشوقي شاعر غنائي لا ينكر أحد عبقريته المتدفقة في مجال الشعر الغنائي على الرّغم من أنه شاعر صنعة من الطراز الأول، فقد جاء تعامله مع المسرح تعامل الشاعر لا تعامل كاتب الدراما.. ، ففي مسرحياته جميعًا نلمح هذا الطابع الغنائي..، فالمنولوجات الطويلة التي يوردها على لسان شخوصه جاءت دخيلة على البناء الدرامي، مضرّة به"(٣)،"كما أنّ "شوقي" كان يعتمد على عنصر القصيدة في التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الدرامية ممّا أدّى إلى النقص في الحوار الشعرى"(٤) وهذا ما أدّى إلى أزمة البناء المسرحي عنده" إنّ ضعف فكرة الدراما نفسها وحدودها هو ما أضعف فكرة البناء المسرحي عنده؛ ففي العناوين التي اختارها لمسرحياته مثل مسرحية: علي بك الكبير والتي وضع لها عنوانًا ثانيًا بعد العنوان السابق "دولة

---

(١) انظر:
أ- ادوارد حنين: شوقي على المسرح،بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٣٦، ص ١٨ وما بعدها.
ب- د. البشير صالح الزاكي: شوقي رائد المسرح الكلاسيكي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الشارقة، ١٩٩١،ص ص ٢١، ٢٢.
ج- د. طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، صفحات متفرقة.
د - د. محمّد مندور: المسرح، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ص ١١٨، ١١٩.

(٢) انظر على سبيل المثال: الفصل الأوّل والثاني والخامس من مسرحية "مجنون ليلى"، ومناجاة كليو باترا للأفاعي في آخر مسرحية " مصرع كليو باترا".وانظر كذلك الفصل الأول والثالث من مسرحيّة " عنترة".

(٣) د. أحمد السعدني: شكول الصراع في مسرح شوقي، ١٩٨٦م، ص ١٠٦.

(٤) د. محمّد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق،١٩٩٤، ص ٢٤٢.

المماليك"، أنّ الدراما لا تتسع بطبيعتها لهذا الوصف إذا خرج عن نطاق الشخصيّات وإلا جاء حملاً على الحركة المسرحيّة وعلى الحوار، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى حشر بعض المشاهد والمواقف التي قد لا تتصل بالموضوع وقد تعوق تطويره."(١)

ج - الرؤية الاجتماعيّة والسياسيّة عند شوقي:

نشأ أحمد شوقي بباب القصر، فتولدت لديه نزعة اطمئنان لحياة القصور، فلم يكن معنيًا إلا بمدح الخديو في كلّ مناسبة، لذلك انعزل عن الشعب، وقصّر في مواقف شعبيّة عدّة كان لزامًا عليه أن يهتمّ بها، وبعد قيام الثورة الوطنيّة وسيادة الحياة النيابيّة، تحرّر شوقي من سيطرة السّراي وتقرب من الشّعب، فبدأ يتحدّث في هموم الشّعب وأحزانه ..،ولم يعد رهين القصر، من هنا بدأت اهتماماته بالنّاس، عاش معهم وفي وسطهم، ولم يترك في هذه الفترة من حياته فرصة إلا وكتب عنها ولها معبرًا عن آمال وآلام الشّعب، فأصبح بذلك شاعر الشّعب المصري، بل شاعر الشّعوب العربيّة كلّها.(٢)

وليس أدلّ على ذلك من مسرحيّتيه الأخيرتين: **الستّ هدى والبخيلة**، اللّتان تعلنان عن مرحلة الاتصال المباشر لشوقي بالواقع الاجتماعيّ الذي بدأ يهتمّ فيه بمشاكل النّاس وهموم المجتمع،من خلال اتجاهه إلى شخوص عاديّين من طبقة البرجوازيّة في المجتمع الذي عاصره، وخروجه نهائيًا من إطار المأساة الكلاسيكيّة، وانصرافه عن شخوص الملوك والأمراء.

(١) د. محمد مندور المسرح ، مرجع سابق، ص ٩٤.
(٢) انظر :
(أ) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، مرجع سابق، صفحات متفرقة.
(ب) د. طه حسين:حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٢..

د- المنظور التاريخي عند شوقي:

إنّ المتأمّل لمسرح شوقي الشّعري يستطيع أن يلمح بوضوح أنّ هذا النتاج الهائل محكوم بنظرته للتاريخ، ونظرة شوقي للتاريخ نظرة طبقيّة، فتراه ينحاز للملوك والملكات، ويهتمّ بحياة الأمراء دون العاديين من النّاس، وفي ضوء المرحلة التاريخيّة التي كتب فيها شوقي يبدو الموقف مبرّرًا، فلم يكن العاديّون من النّاس موضوعًا للأدب، ولم تكن حياتهم موضوعًا يستدعي انشغال الأدباء وإلهامهم. ويمكن القول بأنّ نظرة شوقي الطبقيّة تلك ترجع إلى تأثّره بالكلاسيكيّة، فقد نشأ الأدب الكلاسيكي وسط مجتمع له تقاليده ومصالحه، فهو مجتمع ارستقراطي مسيطر على الحياة من حوله، لذلك كان لزامًا أنّ يتسّم هذا المجتمع بمجموعة من القيم تساهم في تميّزه، وتضمن له الاستقرار والاستمرار والثّبات. فمراعاة الأخلاق وسلطان التقاليد، وما استقرّ عليه في المجتمع من فوارق اجتماعيّة ونظم وعقائد، هي التي يستمسك بها الأديب الكلاسيكي المحافظ الذي يمجّد السادة، ويعتبر الملك ظلا لله على الأرض، ويحيطه بهالة من القداسة والتعظيم، أمّا الشعب أو سواد النّاس أو العامّة فهم ممّا لا يلقي الفنان لهم بالا (١)، أضف إلى ذلك أثر القصر على حياة شوقي، فقد (فقد ولد وتربّى بين جدران القصر، وهو لذلك كان يرى فرضًا عليه أن يمدح سادة القصر الذين تعاقبوا على العرش) (٢)،(هذه النزعة جعلته لا يختلط بأوساط النّاس، فلم يتعرّف على نماذج الشعب، وكانت جلساته قاصرة على القصر أو أسرته الأرستقراطيّة أو مشاكله من الأغنياء)(٣). لذلك لم تكن تلك النظرة اتجاهًا مزاجيًّا، ولا اختيارًا حرًّا، وإنّما

---

(١) انظر:
(أ) د. محمّد غنيمي هلال: الرومانتيكيّة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،د.ت، ص ١٥.
(ب) د. محمّد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص ٤٤، ٤٠
(ج) د. محمّد مندور:في الأدب والنقد،دار نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ١٢١، ١٢٠
(٢) د. هيكل: الأدب والحياة المصرية، دار المعارف، د.ت، ص ١٦٦.
(٣) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، مرجع سابق، ص٢٣

كانت استجابة طبيعيّة للانتماء الاجتماعي الطبقي. وتعبيرًا منطقيًّا عن تلك القيم الكلاسيكيّة التي تأثر بها.

من أجل ذلك نراه قد خالف بعض الحقائق التاريخيّة - متعمّدًا - مدفوعًا بنظرته الطبقيّة تلك في أكثر من مسرحيّة.

ففي مسرحيّة "قمبيز" نرى شوقي ينحاز لـ" نتيتا"س فيجعل زواجها من "قمبيز" موقفًا وطنيًّا، فقيامها بدور البديل هو نوع من التضحية بالنفس فداءً للوطن فهي بمثابة كبش الفداء:

أتيتُ لمصلحةِ الآخرينَ ... وجئتُ لشأنٍ جليلِ العِظَمْ
أتيتُ لأفدي بنفسي البلادَ ... وأدفعُ عن مصرَ شرَّ العَجَمْ
فإنّكِ إنْ ترفُضي يَزْحَفُوا ... كزحفِ الذئابِ ونحنُ الغَنَم (١)

إنّ تفسير شوقي لسلوك "نتيتاس" حقٌ مشروع له، فقراءة أخرى للأحداث قد توصلنا إلى تفسير مغاير لما رآه شوقي (فما هذا الذكاء السياسي الذي أوتيته "النتيتاس": ذكاء سياسي غير عادي، وتضحية أيضًا غير عاديّة، واتّخاذ قرار بسرعة غير عاديّة، لا تتناسب مع الموقف)(٢) ولكن هذه نظرة شوقي في ضوء تفسيره للأحداث، فلنا أن نقبلها أو نرفضها دون أن نذهب إلى تخطئته طالما أنّه لم يغيّر من أحداث التاريخ الكبرى الثابتة. فالفنان المبدع هو من يقرأ ما ليس مكتوبًا، ويسمع ما لم يقله الناس، ويكتب هذا الذي يقرؤه ويسمعه، فـ(لا نلتمس عند الفنان، إذا ما استلهم التاريخ، أمانة المؤرّخ المدقق، فلا لوم على المؤلّف الكريم)(٣).

---

(١) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، ، الهيئة المصريّة العامّة، ١٩٨٤، ص ٣٥٤

(٢) د. أحمد السعدني: شكول الصراع في مسرح شوقي، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٣) يحيى حقي:خطوات في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م. ص ٦٥

(فالأديب لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به، أو بعثه أمام أبصارهم، بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره، أو تشغل الإنسان في ذاته. ومن هنا يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرّخ.. لذلك يُعطى الأديب حريّة واسعة في تفسير الحدث التاريخيّ، وتوضيح بواعثه على النّحو الذي يخدم هدفه..، وأوضح ما تكون أصالة الأديب في تحليل نفوس الشخصيات التاريخيّة واختيار البواعث التي يفسّر بها تصرّفاتها في ضوء المنطق العام للفترة التي اختار منها موضوعه، ومن هنا تفاوت الأدباء في تصوير الشخصيّة التاريخيّة الواحدة)(١)

وفي خطاب "نتيتاس" للوفد ما يؤكّد حرصها وتمسّكها على استمكال رسالتها الوطنيّة التي وهبت نفسها من أجلها، فتوجز موقفها الوطني، وتعرض قضيّتها، وتحدّد هدفها، وتثير بواعث نفسيّة:

قـــدْ دعـــوْتم أبـــي لمـــا ... يـــرفعُ البنْـــتَ والأبَـــا
إنَّ فـــرعوْنَ كوكـــبٌ ... صـــاهَرَ الـــيوْمَ كوكـــبَا
اذكـــروا لـــي مُقـــامكُم ... أتُـــرى كـــان طيِّـــبا
أيُهـــا الوفْـــدُ قـــلْمَا ... صـــاهَرَتْ مِصْـــرُ أجْنَـــبَا(٢)

وتمتلك "نتيتاس" من الوعي ما يجعلها تتحدّى المعاناة ولوم الدهر، فهي متسلّحة بقوّة الحقّ مؤمنة بوطنها، فلا تبالي بغزو "قمبيز" وغاراته:

قمبـــيزُ مـــا شـــئتَ فاصـــنعْ ... إلـــي أراكَ مُصِـــرَّا
تفْـــنى وتغْـــزُو ... ويَحْفَـــظُ اللهُ مِصْـــرَا(٣)

ويميل شوقي لجعلها ممثّلة لمحنة الأمّة، فيجعل الهمّ الفرديّ الذاتيّ مختلطا بالهمّ العامّ، إنّها وقعت تحت سيطرة الأحقاد العمياء لقمبيز؛ تلك الأحقاد الناتجة

---

(١) د. محمّد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٨٦
(٢) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، ٣٦٩.
(٣) المصدر السابق: ص ٤١٦.

من إحساسه بالطعن فى مشاعره وكبريائه، فكانت - لذلك - بمثابة التفجير لبركان الثأر فى أعماقه كى يقذف ما بجوفه من حمم مدمّرا لها ولوطنها.

انقيادها وانقياد مصر، مذلّتها ومذلة مصر، شقاؤها وشقاء مصر.

قمبيز:

ســأريها كــيفَ تــتّقا — دُ وتــأتي لــي ضَــئيلَهْ
في غــدٍ تدخــلُ مِصْــرًا — بنــتُ فــرعونَ ذلــيلهْ
وتــرى الســيفَ مَخُوفًــا — وتــرى الــنّارَ مَهُولَــهْ
وتــرى النــيلَ دمًــا والــ — أرضَ جــرْداءَ مَحُولــهْ
لا أنــاسٌ لا مــواشٍ — لا بــناءٌ لا خمــيلهْ(١)

الرؤية السياسيّة:

يميل شوقي لأن يصوّر بطلات مسرحيّاته على درجة عاليّة من الوعيَ والنّضجَ السياسى، ويكون هذا غالبًا على حساب التماسك الفني والموضوعي.

فعبلة(*) تتحمل قدرًا كبيرًا من المسئوليّة الإنسانيّة، ترى أبعد من غيرها، وتشعر أعمق من غيرها، وتعرف أكثر من غيرها. لا تمتلك القدرة على التراجع عن أحلامها وطموحاتها ومواقفها ومواقعها الوطنيّة القوميّة، فلديها درجة عاليّة من الوعي السياسي تكفي لأن تدرك ما لا يدركه الآخرون، إنّها تعمّق المشاعر بالمأساة الحقيقيّة المعيشة، تبلور القهر والانهزام والضغط المسيطر على الجميع؛هذا القهر المادي والفكري والسياسي المتمثّل فى تزييف إرادة العامّة ورشوتهم فى إذلالهم وفرقتهم وتبعيّتهم، فضلا عن قهر الفقر البشع.إنّها تجسّد المعنى الحقيقي للطغاة من الحكّام، كيف أنهم تجسيد شعوري للإحساس بالضغط

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٠٣

(*) بنت مالك، من قبيلة بني عبس،ابنة عمّ الشاعر والفارس عنترة بن شدّاد وموضوع قصائده الغزليّة.

للمزيد عن شخصيّة عبلة انظر: أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني مج٧، مصدر سابق، وانظر: قصص العرب، ج٤، مرجع سابق.

والقهر! هذا الوعي يقودها إلى محاولة إصلاح المفاسد ورفع الظلم، فيحولها شوقي بذلك إلى داعية للإصلاح الاجتماعيّ والسياسيّ:

لِـتُعْطُوا الرُّشـا وتـنالوا المُـنى ... ويُمـنحُ سَـرْحانُ بعـضَ العمـلْ
ويحكُـمَ في البـيدِ باسْـم الهُمـامِ ... وتحـتَ ظُـبّى فـارسٍ والأسَـلْ
ذَلِـيلٌ بـبابِ أنوشـروانَ ... وعـند الخـيامِ العزيـزُ الـبطلْ
إلى كـم تَهـيمونَ تحـتَ الـنّجومِ ... وتفـترِقُونَ افـتراقَ السُّـبُلْ؟!
فنصْـفٌ قِطـاعٌ رعـتْها الذئـاب ... ونصفٌ على البيدِ فوضى هَمَلْ؟
ولـيس لكـم دَولـةٌ في الوجـودِ ... وتسـحَبُكُمْ كـالذُّيولِ الـدُّوَلْ
ألمْ عـلى حوْضِـكم قيْصَـرٌ ... وكسـرى عـلى جانبـيْهِ نـزَلْ
ويحكُمُكُـم تحـتَ نـيرِ الغريـبِ ... ومِهْمَـازُه الأدْعِـيَاءُ الدَّخَـلْ
هـمُ الأمـراءُ وقـدْ يـرتدونَ ... بـبابِ الأعـاجمِ ذُلَّ الـنَّذْلْ(١)

عبلة توحي من خلال حديثها هذا إلى بُعد أكثر عمقًا، ففي مواجهة الغارات إمّا الهزيمة وإمّا الصمود، ولن يكون الصمود إلا عن طريق بطل قومي صامد كالصخر يواجه كلّ أنواع القهر الماديّ والمعنويّ، يكون بمثابة الرّمز القويّ الذي يتماسك فيه الجميع فيعبّر عن آلامهم وأحلامهم المعذبة:

ألا بَطَـلٌ نلـتقي حوْلَـهُ ... كإسْـرالَ حـوْلَ لـواءِ الرُّسُـلْ؟
يَفُـكُّ مـن الـرِّقِّ أعناقَـنا ... كما فكَّ موسى رِقابَ الأُوَلْ(٢)

ثمّ تقدم تصويرًا صادقًا وقويًّا لبشاعة الطغيان والقهر، وتعرض لصورة المنهزمين والمنافقين والمتذللين، ثمّ تقدّم الحلّ الذي لن يكون إلا بإيجاد دولة تتبنّى القيم، وتبشر بها لصالح الإنسان من أجل تحريره، وتحرير طاقته المكبوتة وإطلاق قدراتــه:

---

(١) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، ص، ٥٩، ٦٠
(٢) المصدر السابق: ص، ٦١

حُشِرتُمو تحتَ كلِّ رايةْ   وأسَرَجُوكُمْ لِكلِّ غايةْ
وسَعتُمُو المُلْكَ والولايةْ   لكلِّ كسرى وكلِّ دَارا
قبيلةٌ تحتَ حُكْمِ كسرى   وقيصرُ الرومِ دانَ أُخرَى
أصبحتُمُو للغريبِ جِسْرا   يركبُهُ كلّما أغارا(١)

لم يكن الواقع العربي في الزمن التاريخي للمسرحيّة يتّسع لمثل هذا التصوّر، وبخاصة على لسان امرأة عاشقة.

وكليوباترا(٢) تتمتع بدرجة عالية الوعي السياسي:

أ. مفهوم كليوباترا السياسي:

خلصتُ من رَحَى القتالِ وممّا   يلحقُ السُّفْنَ من دمارٍ وأسْرِ
فنسيتُ الهوى ولَضْرَةَ أنطـنـ   ـيوسَ حتّى غدرْتُه شرَّ غدرِ
علِمَ اللهُ قدْ خذلتُ حبيبي   وأبا صِبْيَتي وعَوْني وذُخْرِي
موقفٌ يُعْجِبُ العُلا كنتُ فيه   بنتَ مصْرٍ وكنتُ ملكةَ مصرِ(٣)

كليوباترا كما يقدّمها شوقي في هذا المقطع ذات عقليّة سياسيّة استراتيجيّة، ومحيطة بالسياسة الدوليّة في عصرها، وهو وعي ينطلق من انتماء وطني يتغلّب على نزعتها الذاتيّة وعواطفها الشخصيّة.

---

(١) المصدر السابق: ص، ٨٩.

(٢) ارتقت كليو باترا عرش مصر هي وأخوها بطليموس الثالث عشر في عام ٥١ق.م،تزوّجت من مارك أنطونيوس في عام ٣٧ ق.م، وبدأ في توزيع الولايات الشرقيّة عليها وعلى أولادها ممّا أثار غضب أوكتافيوس الذي أعلن الحرب عليهما في موقعة أكتيوم الشهيرة فتعرضت كليو باترا لهزيمة نكراء أثرت بعدها الانتحار.

للمزيد عن حياة كليو باترا انظر:

أ. عمر الإسكندري ، أ.ج سفدج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مرجع سابق، ص ٨٥.

ب – هربرت بيل: مصر تحت حكم اليونان والرومان، مرجع سابق، ص ١٠٥.

(٣) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة،ص ٤٦٦، ٤٦٧

القراءة السياسيّة تكشف لها عن أزمة تصدّع وانهيار في روما، وهي ترى في التشرذم والانقسام "هناك" مدخلاً يمكن استغلاله لتتفوق سيادة مصر التي تستطيع أن تملأ الفراغ الذي سينجم عن انهيار القوّة التي تسيطر على السّاحة، والقرار الصعب الذي تتخذه لا ينمّ عن ذكائها فحسب، ولكنّه يجسّد أيضًا قدرتها على التضحية بمن تحب في سبيل المصلحة الوطنيّة، وليست المسألة هنا في الاقتناع بنوايا كليوباترا وحقيقة دوافعها، فالأكثر أهمية - على الصعيد الفنّي - هو تحليل مقولاتها على ضوء شخصيتها التي تتسم بالطموح والرغبة في السيادة والتفوق.

ب - حبّ مصر وكرامتها:

أبِـي لا العـزْلَ خِفـتُ ولا الْمـنَايَا ولكـنْ أنْ يَسـيروا بـي سـبيًّـا

أيُـوطَـأُ بالمَناسـمِ تـاجُ مصـرٍ وتمَـتَ شَـعْرَةٌ في مَفْرِقَـيَّا؟ (١)

ويستمرُّ إصرار شوقي على الإعلاء من مصريّة ووطنيّة كليوباترا في البيتين السابقين اللذين تعلو فيهما كرامة مصر وعزّتها على كرامة وعزّة كليوباترا. إنّها لا تخاف من الأسْر ذله وهوانه، فخوفها كله ينصرف إلى "تاج مصر" الذي قد يتعرّض للإذلال والإهانة.

وشوقي بهذا الإصرار إنّما يعلي من شأن الوطنيّة المصريّة، ويحثّ على التشبّث بها. القضيّة لا تقتصر على شخصيّة كليو باترا، فهي في المقام الأوّل خطاب معاصر يتوافق مع زمن الكتابة المسرحيّة.

---

(١) المصدر السابق: ص، ٥١١.

جـ - الانتحار تتويجًا:

وقـــدْ عَلِــمَ الــبرِيّةُ أنّ تــاجي ... نَمَــتْهُ الشــمسُ والأسْــرُ العَوالِــي
يُطالِــبُنِي بـــه وطـــنٌ عزيـــزٌ ... وآبـــاءٌ ودائِعُهُــــم غَوالِــــي
أأدْخِــلُ في ثــيابِ الــذلّ رومــا ... وأُعْــرَضُ كالسَّبْيِ عــلى الــرجالِ؟
وأحْــدَجُ بالشــماتةِ عــن يمــيني ... ويَعــرِضُ لــي الــتّهَكّمُ عــن شِمالي؟
وألْقَــى في الــنّديّ شــيوخَ رومــا ... مكــانَ الــتّاجِ مــن فــرْقِيّ خــالي؟
وأغْشَــى السّــجْنَ تاركــةً ورائــي ... قصــورَ العــزّ والغُــرَفِ الخوالــي؟
وتَحْكُــمُ فيّ رومــا وهــيَ خَصــمي ... وتُسْــرِفُ في العقوبــةِ والــنّكالِ
يــراني في الحــبائلِ مُــتْرفوهَا ... وقــدْ كــان القياصــرُ في حــبالي
إذنْ غــيرُ الملــوكِ أبــي وجَــدّي ... وغــيْرُ طــرازِهمْ عَمّــي وخــالي
ســأنْزِلُ غــيرَ هابــئةٍ إذا مــا ... تَلَظّـــتِ المنّـــيةُ للـــنّزالِ
أمــوتُ كمــا حَيِــيتُ لعــرشِ مصــرٍ ... وأبْــذُلُ دُونَــهُ عــرْشَ الجَمــالِ
حــياةُ الــذلّ تُدْفَــعُ بالمــنايا ... تَعــالِي حــيّةَ الــوادي تعــالِي(١)

ليس هذا المشهد إلا تتويجًا لشخصيّة كليوباترا كما يقدّمها ويريدها شوقي:

اعتزاز ذاتي ممزوج بالكبرياء الوطنيّ، والدافع الرئيسي إلى الانتحار هو الرؤية الكاملة التي تتخيّلها بعد الهزيمة حيث لا نجاة في ذلّ الأسر وشماتة الآسرين.

ويحرص الكاتب على أن يؤكّد الدوافع الوطنيّة الموضوعيّة للانتحار، فكليوباترا ليست رافضة لمصيرها الذاتي فحسب، ولكنّها أيضًا حريصة على صيانة عرش مصر وسمعتها وكرامتها من التعرّض لما يخدش ويسيء.

ويسهم التزاوج بين الذاتي والموضوعي في إضفاء حيويّة على المشهد الذي لا يجسّد أزمة امرأة مطعونة بقدر ما يقدّم محنة وطن وعرش وتاريخ. موت

---

(١) المصدر السابق: ص ص ٥٤٠، ٥٤١.

كليوباترا الاختياري بمثابة الامتداد لحياتها: من أجل مصر وفي سبيلها.

(إنّ "شوقي" قد رسم بهذه المسرحية لكليو باترا صورتها الحقة، وأسقط عنها كثيرًا من تهم التاريخ وأخيلة المؤرخين الذين جعلوا منها ملكة هلوكًا مستهترة)(١) ، وهذا شأن شوقي في كلّ أعماله فهو (يودّ أن يتخذ من المسرح مدرسة لعزّة النّفس ونبل الأخلاق..، فكليوباترا تضحّي بحبّها في سبيل وطنها، وتضع مجده فوق "عبقري جمالها" وليلى تضحّي بغرامها نزولا على التقاليد العربيّة ..، ونتيتاس تضحّي بنفسها زوجة لقمبيز فداء لوطنها ..) (٢)

والحقيقة أنّ "شوقي" لم ينجح في تصوير نماذج وطنيّة صادقة الوطنيّة من الوجهة الفنيّة، ويرجع إخفاقه في ذلك إلى" اعتماده على الحوار فقط، وعدم استعماله الحركة الدراميّة أو حركة الشّخوص أداة للصّراع..، إضافة إلى المنولوجات الطويلة التي يوردها على لسان شخوصه والتي أضرّت بالبناء الدّرامي، وبأصول الحوار المسرحيّ، وأضعفت من الصّراع ، لقد جاء الصّراع في مسرحيّة "مصرع كليو باترا" مسطّحًا بلا عمق وغير مقنع، فقد أدان الملكة من حيث أراد أن يدافع عنها..، لقد كان في يد شوقي مادة جيّدة وأدوات أكثر جودة لإدارة صراع تراجيدي ينتهي نفس النّهاية التي انتهت بها المسرحيّة، ولكن أتت المسرحيّة بهذا الشّكل السّطحي من الصّراع ،.. إنّ عنصر الصّراع يحتاج إلى خيال كبير، وقلب واسع كي يستطيع المؤلف أن يجتاز ما يُفرض عليه من عقبات أمام فنّه، ولم يكن شوقي على حظّ يعتدّ به من هاتين الميزتين.."(٣)

وعلى الرّغم من أنّ "شوقي" قد أخفق في تصوير تلك النّماذج الوطنيّة الصادقة في مسرحيّاته من الوجهة الفنيّة، إلا أنّه - بلا أدنى شك - قد بثّ في مسرحيّاته آراءه الوطنيّة، التي يستهدف تعميقها في نفوس الجماهير، تلك الآراء

---

(١) د. عبد المنعم خفاجي:الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج١،ط٢،دار الجيل بيروت، ١٩٩٢، ص ٤٧٤.
(٢) د.محمد مندور: مسرحيّات شوقي: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص ١٧، ١٨
(٣) د. أحمد السعدني: شكول الصراع في مسرح شوقي، مرجع سابق، ص ٢٣، ٢٤.

التي تمسّ قضايا عصره ، وما تتطلبه من عزيمة ومثابرة، وكلّ ما كان يقصد إليه من وراء نزعته الوطنيّة تلك في مسرحياته هو تحرير البلاد، ثمّ النهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة. (١)

الهمّ الاجتماعي:

إنّ الهمّ الاجتماعيّ والقهر العاطفيّ، هما القانون الصارم الذي تخضع له المرأة دون الرجل، فالمرأة أكثر تعرضًا للظلم في الواقع الاجتماعيّ، ذلك الواقع الذى يفرض عليها أنواعًا من السّلوك والتقاليد البالية، والعادات التي لا تستطيع أن تفلت منها.

إنّ الحبّ نفحة ربانيّة لا يكاد يخلو من تنسمها إنسان، ولكنّ العواطف أمر يجب تجنبه، فإن جاز فللرجال فقط، وليس للنساء، فمن المنافي للآداب أن تبوح المرأة بحبّها، أو أن يتشبّب بها الرّجل في شعره.

تنقل ناجية(*) رؤية قومها تلك في حديثها عن عبلة:

لِمْ لا؟ إنّها اليــــومَ حديثٌ للأمَمْ

صيّرَها عنترةُ نارًا على رأسِ علَمْ(٢)

ما تعنيه ناجية لا يقتصر على علاقة الحبّ التي تربط بين الشّاعر وعبلة، فـ"الخطورة" كلها تكمن في "التشهير" والفضيحة المترتّبة على إعلان الحبّ والتصريح به. الأزمة كلها نابعة من مجموعة التقاليد الصارمة التي ترفض علانية الحب وترى في التغزّل العلني بالمرأة نوعًا من الإهانة والإساءة !.

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ١٠٤، ١٠٥.

(*) فتاة من بني عبس، تحب سري من سراة عامر يُدعى صخر، ولكنه لا يبادلها الحبّ ، نظرا لانشغاله بحبّ عبلة.
انظر: أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، عنترة،ص ٦.

(٢) أحمد شوقي:الأعمال الكاملة، ص ١١.

وعندما تقول ناجية أنّ عنترة قد جعل من عبلة "نارًا على رأس علم" فإنّها تستهدف الإشارة السلبيّة إلى طبيعة العلاقة وما يترتّب عليها من أحاديث تلوك سيرة عبلة وتتّهمها دون دليل إلا الشّعر وحده!.

إنّ عبلة صاحبة شخصيّة قويّة مؤثّرة، لديها صلابة ووعي سياسي وأفكار متحرّرة. يتبدّى مفتاح شخصيّتها في قولها:

لا بـــــلْ مكـــــاني هَهُـــــنا فـــــرَبَّةُ الـــــدّارِ أنـــــا

سُـــــعادُ لِلْمنيـــــيَّةْ أحْلَـــــى مـــــن الدَّنِـــــيَّةْ

ولا يَـــــزِيْدُ في العُمُـــــرِ شـــــيءٌ إذا المـــــوتُ حضَـــــرْ

هـــــيَ ابْنَـــــتي تقـــــنَّعي وناوِلـــــيني بُـــــرْقُعِي

وقـــــالِلِي الجَمْـــــعَ معـــــي(١)

المواجهة لا الهروب، وإيثار الموت على الذلّ والخضوع، كل ذلك صادر من إيمان راسخ بحتميّة الموت الذي لا يؤخّره الجبن ولا تعجّل به الشّجاعة. إذا لم يكن من الموت بدّ، فالمواجهة مطلوبة والقتال أشرف من التخاذل، ومثل هذا الموقف لا يعبّر عن عبلة وحدها، ولكنّه ينسحب على عموم المجتمع - رجالا ونساءً - حيث الصّمود والاستبسال هو القيمة الموروثة التي يتمسّك بها الجميع.

وعلى الرّغم من قوّة عبلة وصلابتها، وعلى الرّغم من وعيها السياسيّ المتقدّم وأفكارها التحرريّة إلا أنّها تخضع للقانون الاجتماعيّ الصّارم، وهو القانون نفسه الذي تخضع له ليلى.

مجنون ليلى:

على لسان هند تتجسّد الشكوى التي تعكس المعاناة:

---

(١) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، ص ١٨.

سئِمْنا مــن البــيدِ يــابنَ ذَريــحٍ ومــن هــذه العيشــةِ الجَافِــيَةْ

ومــن مُوقــدِ الــنّارِ في مَوْضِــعٍ ومــن حالــبِ الشــاةِ في ناحِــيةْ

وراغـــيةٍ مـــن وراءِ الخـــيام تُجيــبُ مـــن الكَــلأِ الثاغِــيَةْ

وأنـــتم بيـــثربَ أو بالعـــراقِ أو الشــامِ في الغُــرَفِ العالِــيَةْ(١)

جوهر الشكوى "ماديّ" لا "روحيّ"، وهي شكوى أحاديّة الجانب لا ترى إلا المظاهر السلبيّة التي تزداد وضوحًا عند مقارنتها بأنماط أخرى من الحيوانات المختلفة، السأم من الجفاء والجفاف، من مفردات لا تتغيّر ومعالم لا تتبدل، من عمل لا حيويّة فيه ولا تجديد، من مقارنة ظالمة بالمناطق الأكثر تحضّرًا حيث الفنّ الأرقى والطعام الأشهى. ولكنّ هذا كله لا يمثّل إلا جانبًا واحدًا من جوانب الصورة، فالحياة موضوع الشكوى تتسع لعناصر إيجابيّة تغفلها هند لأنها لا تريد أن تراها، أو تراها ولا تعطيها حقها من التقدير والإعجاب.

في مفردات هند تعبير قوي عن معاناة الإنسان، بؤس الحياة ودمامة العيش وكآبة الغد، في ظلّ هذه الحياة الجافية يعيش الإنسان واقعه البيئي ومعاناته اليومية، وهو ما يفضي إلى الشعور بالضيق والكآبة من الواقع البيئي مقارنة بالمدن. إنه همّ مشترك للرجال والنساء معًا، ولذلك تتصدّى ليلى لتقدم وجهًا إيجابيًا مغايرًا:

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٤.

قد اعتَسَفَتْ هندُ يا بنَ ذريحٍ وكانت على مَهدِها قاسيةْ
فما البيدُ إلا ديارُ الكِرام ومَنْزِلَةُ الذِّمَمِ الوافيةْ
لها قُبْلَةُ الشمسِ عند البُزوغِ وللحَضَرِ القُبْلَةُ الثانيةْ
ونحنُ الرَّياحينُ مِلْءُ الفضاءِ وهنَّ الرياحينُ في الآنيَةْ
ويقتُلُنا العِشْقُ والحاضِراتُ يَقُمْنَ من العِشقِ في عافيَةْ
ولمْ نصطَدِمْ بهمومِ الحياةِ ولم نَدرِ - لولا الهوى - ماهِيَةْ
وآنّا نخِفُّ لصيْدِ الظِّباءِ وآنّا إلى الأُسْدِ الضارِيَةْ(١)

بشهادة ليلى يتحقق التوازن وتظهر الجوانب الإيجابية في حياة البادية، وهي الجوانب المسكوت عنها في شكوى هند. ترى ليلى حياة أكثر عفوية ونضارة وبساطة، وترى اندماجًا مع الطبيعة واتصالا حميمًا بها.

بل إنّ الشكوى الوحيدة التي ترصدها ليلى من دلائل القوّة والصحّة الحب؛ إنه في البادية "همّ" وحيد لأنه حبّ حقيقي يتغلغل في المشاعر ولا يسهل الشفاء منه.

وعلى المستوى الذاتي نجد المفتاح الحقيقيّ لأزمة ليلى يتبدّى في قولها:

أنا بيْنَ النتينِ كِلتاهما النّا رُ فلا تَلْحَني ولكن أعِنّي
بين حِرْصِي على قداسةِ عِرْضِي واحتفاظي بِمَنْ أُحِبُّ وضَنّي
صنتُ مُنْذُ الحداثةِ الحُبَّ جَهْدي وهو مستهترُ الهوى لم يصُنّي(٢)

إنّ أزمة ليلى الحقيقيّة أنها بين واجبين متقابلين، حبّ قوي وتقليد عربيّ؛ الحبّ والواجب ولا مفر لها منهما. نار الحبّ أم نار الواجب ؟!.

ليلى ملزمة بالرّضوخ للتقاليد والأعراف، وهي أيضًا منساقة لعاطفة مسيطرة لا فكاك منها ولا مهرب، ويأبى قيس إلا أن يزيد الأزمة اشتعالا عندما

(١) المصدر السابق: ص ١١٤.
(٢) المصدر السابق، ص ١٢١.

يطلق لخياله العنان ويتغلب الشاعر فيه على التقاليد السائدة. لقد تحولت أشعار قيس وما فيها من حوادث مستمدة من الخيال إلى دليل اتهام تشقى به ليلى.

وتصل الأزمة إلى ذروتها المنطقية في قول ليلى:

كِلانا قيسُ مذبوحٌ ... قتيلُ الأبِ والأمّْ
طَعينانِ بسكّينٍ ... من العادةِ والوَهْمِ
لقد زُوِّجتُ ممّن لم ... يكنْ ذَوْقي ولا طَعْمي
ومن يكبُرُ عن سنّي ... ومن يَصْغُرُ عن عِلْمي
غريبٌ لا من الحَيِّ ... ولا منْ وَلَدِ العمِّ
ولا ثروتُه تُربي ... على مالِ أبي الجَهْمْ
فنحن اليومَ في بيتٍ ... على ضِدَّيْن مُنْضَمّْ
هو السِّجنُ وقد لا يـ ... ـطوي السِّجنُ على ظُلمِ
هو القبرُ حوى مَيْتَينِ ... جارَيْن على الرُّغْمِ (١)

إنّ العادات والتقاليد القبليّة بمثابة الصخرة التي تتحطم عليها الآمال والأحلام والطموحات، وهذه هي محنة قيس وليلى معًا، لقد وُجدا في وسط مجتمع متفسّخ يموج بوهم العادات وعقم التقاليد، ومن ثمّ فقد حُكم عليهما – بموجب القيم البالية – أن يعيشا متفرقين دون أدنى اهتمام بالظلم الواقع عليهما، وهو ما أفضى إلى محنة وأزمة كلّ منهما.

ويتطوّر الزّمن ولا تتغيّر هموم المرأة وإن تبدلت.

السّت هدى:

تقدم المسرحيّة مشكلة من مشاكل وهموم المرأة العصريّة. بعد أن انتقل شوقي من أسر الموضوعات الكلاسيكيّة إلى رحابة الواقع لم يعد أبطاله من

---

(١) المصدر السابق: ص ١٩٩

الملوك والأمراء والشعراء والأبطال، وإنما هم من عامة الشعب في مجتمع مدني. واللافت للناظر أنّ في مسرحيتي شوقي الأخيرتين "الست هدى" و "البخيلة" أنّ البطولة تنعقد للمرأة.

فالست هدى تجمع بين الثراء الفاحش والدمامة، وبفضل هذه الثنائية تتحول إلى مطمع لأزواجها الذين لا يرغبون إلا في الميراث.

وتقدم مسرحية **البخيلة** وجهًا مغايرًا للمشكلة:

مشكلة السيدة نظيفة هي:

عجـــــــــــــــوزٌ　　　　في (الخـطِّ) مـن أسـرةٍ شـريفهْ

لـــيس لهـــا في الحـــياةِ إلا　　　　عـــبادةُ المـــالِ مـــن وظـــيفهْ

حـتّى صَـارتْ حديـثَ الحـارةْ　　　　وضَـحِكَ الجـارِ وسُـخْرِ الجـّارَهْ

كلُّهمـــو يَحْسُـــدُها بمـــا لِهـــا　　　　ويتمـــنّى حالَـــهُ كحالِهـــا

وهكـــذا الأنفـــسُ فـــي ضَلالِـــها(١)

المرأتان تنتميان إلى العصر الحديث وهمومه المغايرة لما كان يعرض له شوقي في مسرحياته السابقة، المرأة في المسرحية الأولى مطمع لما لها من ثروة، وفي المسرحية الثانية بخيلة تحرم نفسها ومن حولها.

ولاختلاف الموضوع، فقد اكتسب البناء الفني حيوية أكثر واتسمت اللغة بمرونة ساعدت المرأة على سلاستها ومرحها، "فقد سجلت هاتان المسرحيتان تطورًا في إنجاز شوقي الدرامي على مستوى الموضوع والتناول"(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٥٢، ٧٥٣.

(٢) المصدر السابق: المقدمة، بقلم عز الدين إسماعيل، ص ١٥.

كليوباترا وتكثيف هموم المرأة:

خصوصيّة كليوباترا - الملكة - لا تنفي عموميّتها فهي - امرأة - مظلومة تعي - مبكرًا - حكم التاريخ عليها:

أراني لمْ يُحْسِنْ إليَّ مُعاصِري ... ولم أجدْ الإنصافَ عند لِدَاتي
فكيفَ إذا ما غيَّبَ الموتُ ذاتَي ... وبَدَّدَ أنصارِي وفَضَّ حُمَاتِي!
كأنّي بغيري بالأحاديثِ سُلِّطَتْ ... على سيرَتِي أو وُكِّلَتْ بحيَاتِي
وبالجيلِ بعد الجيلِ يرْوِي زَخارفًا ... فمِنْ زُورِ أخبارٍ وإفْكِ رُوَاةِ
يقولون أنثى أفْنَتْ العُمْرَ بالهوى ... بهيمةُ اللّذاتِ والشّهَواتِ
فِدًا لِغَرامِي بالرِّجالِ وحُسْنِهِمْ ... غرامُ الغوانِي أو هوى المَلِكاتِ
فليس الغلامُ البارعُ الحُسْنِ فِتْنَتِي ... ولا الرائعُ الأجلادِ والعضلاتِ
ولم يَسْتَثِرْ وجْدِي من الرومِ فِتْيَةٌ ... جُنونُ العذارَى فتنةُ الخَفِراتِ
ولا كلُّ غصنٍ من بَنِي مصرَ مائلٌ ... يَطيرُ إليه قلبُ كلِّ فتاةِ
يمولون بي عِشقًا ويَشْقَوْنَ بالهوى ... فكمْ منْ حياةٍ في يَدي ومَماتِ
ولكنْ عشِقْتُ العبقريّةَ طفلةً ... وفي الغافلاتِ البُلْهِ من سَنواتِي (١)

البداية في غياب الإنصاف والإحسان عند المعاصرين لكليوباترا، وهذا الغياب تستشعره الملكة في حياتها وتقرأ - على أساسه - الصورة المتشكلة في المستقبل حيث المزيد من الظلم والإجحاف والتحامل.

ترى كليوباترا نفسها وقد تحوّلت إلى موضوع للمبالغات والمزايدات والتشنيعات التي يُتفنن في صياغتها، وأخطر ما تتوقعه أن يتمّ التعامل معها كأنثى لاهية ذات شهوات حسّيّة.

تضحّي في سبيلها بكلّ وأيّ شيء، وهذا الاتهام هو ما تحرص كليوباترا - كما يريدها شوقي - على نفيه ورفضه، ذلك أنها ليست مولعة بالرّجال والعشق،

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٣٤.

ولكن المفتاح الأساسي الذي يفسّر شخصيّتها ويبرّر سلوكها وأفعالها هو "عشق" العبقريّة والتفوق والنجاح.

امرأة لا حدود لطموحها، ولا حائل يقف أمام أحلامها. هذا المفتاح الغائب عن المعاصرين لها والعارفين بها، أولى أن يغيب عند من يتعاملون معها تاريخًا وذكرى.

والسؤال هنا: هل تملك المرأة أن تتشبث بالطموح والصعود دون اتهام وتشهير؟!.

إنّه قدر لا فكاك منه، ولا يقتصر على كليوباترا وحدها.

في هذا الفصل حاول البحث، بعد عرض موجز لمسرحيات شوقي، أن يتوقف أمام أهمّ القضايا والاهتمامات التي تشغل الكاتب في أعماله المسرحيّة، وكان التركيز في عرض هذه القضايا من منطلق وجودها في مسرحه وليس في شعره. وتعود هذه القضايا إلى مناقشة أزمة البناء الفني في مسرح شوقي، ومردّ هذه الأزمة - في جانب كبير منها - إلى مزاحمة الشعر والنزعة الغنائيّة لقواعد المسرح وبنائه الفني.ويستعرض الفصل رؤية شوقي الاجتماعيّة والسياسيّة، ويبحث عن منظوره التاريخي من وجهة نظر شخصيّاته النسائيّة، حيث تظهر درجات متباينة من الوعي والاهتمام.

وقد خلّف رحيل أحمد شوقي فراغا ملموسًا في المسرح الشعري، فقد كان له فضل الريادة والتأسيس. وبعد سنوات قليلة ظهر عزيز أباظة الذي عُرِف في تاريخ الأدب المصري بإضافاته في المسرح الشعري أكثر ممّا عُرِف شاعرًا. واصل أباظة مسيرة شوقي، وأضاف الكثير من الأعمال المسرحيّة التي تثير كثيرًا من الجدل حول مستواها الفنّي وطبيعة القضايا التي تطرقها، وهذا هو موضوع الفصل الثاني.

الفصل الثاني

عزيز أباظة

(١٨٩٩ - ١٩٧٣م)

M.M.A

قدّم عزيز أباظة لمكتبة المسرح الشعري العربي عشر مسرحيّات، وهذه المسرحيّات بترتيب صدورها:

قيس ولبنى	١٩٤٣م.
العبّاسة	١٩٤٧م.
النّاصر	١٩٤٩م.
شجرة الدرّ	١٩٥١م.
غروب الأندلس	١٩٥٢م.
شهريار	١٩٥٤م.
أوراق الخريف	١٩٥٧م.
قافلة النّور	١٩٥٩م.
قيصر	١٩٦٢م.
زهرة	١٩٦٨م.

ثمّة إجماع كامل على مكانة عزيز أباظة في تاريخ المسرح الشعري مع شوقي وبعده عند كافة الباحثين، ومنهم الدكتور محمّد مندور، والدكتور لويس عوض، ولا يؤثّر في هذه المكانة ما قد يظهر في اختلاف حول المستوى الفنيّ لمسرحيّات عزيز أباظة من ناحية وإمكانيّة مقارنته بشوقي من ناحية أخرى.

ويمكننا - على سبيل المثال - أن نتوقف أمام نموذجين قاما بالمقارنة بين أباظة وشوقي: الأول "يحيى حقي" الذي لا يخفي انحيازه لشوقي، والثاني "نوران حسين فوزي" حيث الانحياز الكامل لأباظة.

يرى حقي في سياق نقده لمسرحيّة "قيس ولبنى" أنّ عزيز أباظة اختار موضوعًا سبقه إليه شوقي، وهو لا يزال يسمّى - بحق أو بغير حق - أمير الشعراء. فما دام شوقي قد عالج الموضوع، إذ أنّ "قيس ولبنى" صورة من

"مجنون ليلى"، "فحتم على من يجيء بعده إذا لم يزد أن يساويه على الأقل...(ولا أظنّ أنّ الأستاذ عزيز قصد أن يعارض شوقي أو يجاريه. أفما كان الأجدر به إذن أن يختار موضوعًا جديدًا لا يحلق فوقه - رغم أنوفنا - شبح شوقي، ويفسد علينا انتباهنا إلى جمال الشعر الذي يُلقى علينا؟! لعلّ هذا هو السبب في أننا لم نهتزّ كثيرًا لأبيات الأستاذ عزيز، وإذا استثنينا بعض أبيات قليلة فتحت آذاننا، فلا نظلمه إذا قلنا أنّ مسرحيّته أقرب إلى النظم منها إلى الشعر)([1])

من الجليّ أنّ يحيى حقي يوشك أن ينفي فكرة المقارنة بين شوقي وعزيز أباظة منتصرًا لريادة شوقي ومنحازًا لتفوقه، ولكننا نسوق ملاحظتين مهمّتين حول هذا التقييم الذي لا يخلو من الغلو:

الملاحظة الأولى: تتعلق بأنّ معالجة شوقي - أو غيره - لفكرة معيّنة لا يجعلها حكرًا عليه، ولا تحول دون تعرّض غيره لفكرة مشابهة، وليس معنى كتابة "مجنون ليلى" أن يمتنع عزيز عن كتابة "قيس ولبنى" لوجود مشتركات بين القصتين، فللقصتين وجود في تراثنا الأدبي، ولقيس بن الملوّح وقيس بن ذريح وجود في تراثنا الشعري.

الملاحظة الثانية: تدور حول ضرورة التمييز بين "الشعر" و"المسرح الشعري"، لأنّ جودة الشعر الغنائي داخل المسرحيّة لا تفيد التفوق، ولأنّ نقد المسرح الشعري ينبغي أن ينطلق من قواعد دراميّة وليس من منطلقات نقد الشعر الغنائي.

وفي المقابل نجد انحيازًا يخلو من الموضوعيّة فيما تقوله "نوران حسين فوزي" عن تفوق عزيز أباظة الذي لا يقبل الشكّ ولا يحتمل المناقشة:

---

(١) يحيى حقي: مدرسة المسرح، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٢٣.

(كان عزيز أباظة أول من خلف المسرحيّة الشعريّة بصورتها الدراميّة .. فقد خلت مسرحيّات شوقي الشعريّة من تلك النزعة الدراميّة فخلت من الإثارة والانفعال المشوّق والمثير، وإن بقيت نغمًا يهزّ العاطفة بالترنيم والإنشاد مع طلاوة الشّعر وحسن السّبك ... ولأول مرّة تقوم المسرحيّة الشعريّة في الأدب العربي على أساس درامي، وهو ما خلت منه مسرحيّات شوقي وإن حفل القصص الذي قامت عليه مسرحيّات شوقي بالمواقف الدراميّة المثيرة، فمصرع كليوباترا مثلاً تتناول قصّة أشهر ملكة في التاريخ على الإطلاق، وإن قامت شهرتها على حياتها الخاصّة أكثر ممّا قامت على حياتها السياسيّة، وإن قيل إنّها لعبت دورها مع يوليوس قيصر ومن بعده مارك أنطونيوس، لترث عرش روما زوجة للقيصر، فإنّها في ذلك تعمل لنفسها دون بلدها ووطنها مصر ففي كلا الحالين مآل مصر إلى روماء، ما لم تكن ترمي إلى أن تكون الإسكندريّة حاضرة الإمبراطورية الرومانيّة، وقد نظنّ لو أنّ الشاعر عزيز أباظة هو الذي عرض لقصّة كليوباترا لانتحى بها هذا المنحنى، فمصر في "شجرة الدر" هي حبّها العظيم ومجد مصر وزعامة مصر هما ما تنشده شجرة الدرّ كما يصوّرها عزيز أباظة.وإذا كان عزيز أباظة قد تأخر به السّعي فإنّ السّبق في النّهاية لم يفته، واكتملت على يديه أخيرًا مقوّمات المسرح الشّعري كما يجب أن يكون سواء من النّاحية الدراميّة، أو التعبير الذاتي للشّخوص في أحاديثهم)([1]).

من أجل إثبات ريادة أباظة لابد من إنكار شوقي الذي تخلو مسرحيّاته من النّزعة الدراميّة!. بل يصل الأمر إلى طرح فرضيّة غير منطقيّة تنطلق من كيفيّة متوهمّة متخيّلة لمسرحيّة كتبها شوقي وكيف كان لعزيز أن يكتبها!!. ما نودّ التأكيد عليه هنا أنّ ريادة وأهميّة مسرح شوقي لا تتناقض مع ريادة وأهميّة مسرح عزيز أباظة، فتاريخ المسرح الشعريّ المصريّ يتّسع لهما ولغيرهما.

---

(١) نوران حسين فوزي: شاعر الإسلام والعروبة... عزيز أباظة، المكتبة الثقافيّة،الهيئة المصريّة العامة للكتاب: ١٩٩٠، ص ١٢٩ : ١٣٤ .

وإذا كان أحمد شوقي قد كتب مسرحية واحدة بالنثر، فإنّ عزيز أباظة قد حافظ على ولائه للمسرح الشعري. ومثلما اعتمد شوقي على التاريخ كموضوع أثير لمسرحيّاته باستثناء عملين معاصرين هما: الستّ هدى، والبخيلة؛ فإنّ أباظة قد لجأ إلى التاريخ في كافة أعماله باستثناء مسرحيتين هما: أوراق الخريف وزهرة.

ويمتدّ التشابه بين الرائدين فيما يتعلق بالموقف من المرأة، وأول ملامح التشابه نرصدها في عناوين المسرحيّات. لقد كتب عزيز أباظة عشر مسرحيّات يمكن تصنيف عناوينها على النحو التالي:

أولاً - مسرحيّات تحمل عناوين دالّة على شخصيات نسائيّة:

- العبّاسة.
- شجرة الدّر.
- زهرة.

ثانياً - مسرحيّات تحمل عناوين دالّة على الرجال:

- النّاصر.
- شهريار.
- قيصر.

ثالثاً - مسرحيّات تحمل عناوين تجمع بين الرّجال والنّساء:

- قيس ولبنى.

رابعاً - **مسرحيّات لا تنم عناوينها عن شخوص مباشرين:**

- غروب الأندلس.
- أوراق الخريف.
- قافلة النور.

وبتأمل هذا التقسيم يمكننا أن نرصد أوجه التشابه مع أحمد شوقي في اختيار العناوين التي تكشف عن التكافؤ والندية من الرّجال والنساء.

ولا يختلف الأمر كثيرًا عند التوقف أمام الشخصيّات المسرحيّة وتوزيعها بين الرّجال والنّساء في مسرح عزيز أباظة، فنرى اختلالاً للتوازن بين الرجال والنساء - لصالح الرجال - في عدد من المسرحيّات هي: قيس ولبنى، وشجرة الدرّ، وقيصر .

ويختلف الأمر في المسرحيّتين الاجتماعيّتين المعاصرتين الواقعيّتين "أوراق الخريف" و"زهرة" حيث ترتفع نسبة المشاركة النسائيّة، وفي هذا التفوّق ما يكشف عن تصاعد ونمو دور المرأة في الواقع المعيشي وفي المسرح معًا!.

إن المشاركة النسائيّة ترتفع عند عزيز أباظة مقارنة بشوقي، ولكنّه ارتفاع طفيف ينفي الاختلاف الحقيقي بينهما.

وللكشف عن الموقع الذي تحتله المرأة في مسرح عزيز نستعرض هذه المكانة من خلال التوقف عند نموذج نسائيّ واحد في كلّ من مسرحيّات عزيز أباظة.

قيس ولبنى:

لبنى التي يظهر اسمها في عنوان المسرحيّة هي لبنى بنت الحُباب، محبوبة قيس(*) ثمّ زوجته، وطليقته، ومأساته، كان الفراق الإجباري بينهما سببًا في جنون قيس وإبداعه الشعري في الواقع التاريخي، وهو الحدث المحرّك للبناء المسرحي كله ولبنى في المسرحيّة إيجابيّة فاعلة مؤثرة، ووجودها الطاغي يعوّض قلة الشخصيّات النسائيّة مقارنة بالازدحام العددي للرّجال. إنّ بطولة لبنى لا تقتصر على وجودها التاريخي وبروزها في العنوان، ولكنّها بطولة تتغلغل في النسيج المسرحي كله.

(*) قيس بن ذريح: (٦٥٢هـ - ٦٨٨هـ)
شاعر عذري، من شعراء العصر الأموي،وُلد ببادية المدينة، وحيد أبويه، أفنى حياته كلّها في حبّ لبنى بنت الحباب الخزاعيّة، وتزوّجها على غير رغبة والديه، ولكنه لم ينجب منها، ممّا دفع بوالديه أن يتّخذا عدم الإنجاب ذريعة لتطليق لبنى، فألحّا عليه في تطليقها، ورضخ لإلحاحهما بعد جهاد مرير لم يثمر معهما ، ولكنه لم يستطع تحمّل الفراق، فسقط طريح الفراش، حاول والداه أن يزوّجاه بأخرى، ولكنه هجرها، وهام على وجهه، ولم يكفّ عن حبّ لبنى حتى بعد اقترانها برجل آخر، وظلّ هكذا إلى أن نجح في تطليقها من زوجها . واختلف المؤرخون حول اقترانه بلبنى مرة أخرى، فمنهم من ذكر أنه تزوّجها ثانية، ومنهم من ذكر أنها ماتت قبل أن يتزوّجها فمات بعدها. توفي ببادية المدينة.

لمزيد من التفاصيل عن حياة قيس بن ذريح انظر:

١- أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني،مج ٨، مصدر سابق.

٢- أبو محمد علي بن حزم الأندلسي:جمهرة أنساب العرب،تحقيق:ليفي بروفنسال،دار المعارف، ١٩٤٨.

العبّاسة:

المأساة التي تقدّمها المسرحيّة - بغضّ النظر عن الخلافات التاريخيّة - تعتمد على فكرة مفادها أنّ جعفر البرمكي(*) قد أحبّ العبّاسة وأحبّته على الرّغم من التفاوت الاجتماعيّ الكبير بينهما، وأفضى الحب إلى زواج "مع إيقاف التنفيذ" يتعذّب فيه كلاهما.

لا معنى للمأساة بمعزل عن أحدهما فهما معًا صانعا القصّة وضحيّة لها في الوقت نفسه، ومأساة العبّاسة - كما تقدّمها المسرحيّة - تكشف عن أزمة اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة أشمل وأعم من الإطار الذاتي لقصّة الحب الثنائيّة.

(*) البرامكة: أسرة فارسيّة، لعبت دورًا مهمًّا في شئون الدولة العبّاسيّة في عهد الخلفاء الخمسة الأول، وكلمة برمك لقب كان يُطلق على كبير سدنة النار تبعًا للديانة الزرادشتيّة القديمة، وبرمك رأس هذه الأسرة رجل فارسي، كان عالمًا بالطب والتنجيم، وأول من اتصل بالعباسيين من البرامكة: خالد بن برمك (ت١٦٣هـ)، وقد تولى ديوان الخراج في عهد أبي جعفر المنصور، ثمّ جاء يحيى بن خالد (١٩٠هـ)، والذي أعطاه هارون الرشيد سلطة تكاد تكون مطلقة، وقرّبه هو وولديه الفضل وجعفر ولكن ما لبث هارون الرشيد أن ضاق صدره بهم نتيجة الوشايات التي كان يدسّها خصوم البرامكة للرشيد، فنكبهم الرشيد بعد (١٧) عامًا من خلافته، فقتل جعفر وحبس ولديه يحيى والفضل، وصادر أموالهم، وتتبع جميع أفراد الأسرة حتى قضى عليهم جميعًا.

لمزيد من المعلومات عن البرامكة راجع:

١- الطبري: تاريخ الطبري، ج٩، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٢- ديجويه ليدن: المسالك والممالك، دار الكتب المصرية، ١٨٨٩.

٣- ابن خلدون: العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر، جـ٢، بولاق، ١٣٨٤هـ.

الناصر(*):

لا تنفرد امرأة واحدة بالتأثير ومن ثمّ بالبطولة في مسرحيّة الناصر، فللزهراء زوج الخليفة، وشفق ابنه ملك نافار الأميرة منذ طفولتها، والأميرة مُنى، لهن جميعًا أدوار متقاربة

(*) الناصر: (٢٧٧- ٣٥٠هـ)
عبد الرحمن محمّد بن عبد الله بن محمّد الأول، أعظم الخلفاء الأمويين بالأندلس،اشتهر بحزمه وشجاعته وقوّته، ممّا جعل أعداءه يخشون سطوته، ازدهرت قرطبة في عهده، وشهدت نهضة ثقافيّة كبيرة، وبرز فيها مجموعة من الكتاب العلماء الذين أثروا الحياة بمؤلفاتهم القيّمة، ومنهم ابن عبد ربه صاحب" العقد الفريد"، وأبو علي القالي صاحب" الأمالي" وغيرهم،استطاع أن ينشر سلطانه على جزء كبير من المغرب، قصدت بلاطه وفود دول من المشرق والمغرب، ووفدت عليه رسل وملوك فرنسا وإيطاليا والمانيا،كما استقبل بلاطه سفارة الإمبراطور البيزنطي قسطنطين السابع، التي حملت إليه هدايا من بينها نسخة بالإغريقية من كتاب ديوسقوريدس في الطب.تولّى الحكم عام(٣٠٠هـ)، في وقت كانت الأخطار الخارجيّة تحيط بالأندلس من كل جانب، فقد كانت غارات ملوك الأسبان النصارى بالشمال والشمال الشرقي من الأندلس لاتكف، إضافة إلى أطماع الفاطميين في احتلال قرطبة، فضلا عن وجود بعض المتمردين الثائرين وعلى رأسهم عمر بن حفصون، الذي استطاع أن يجمع حوله عددًا كبيرًا من المولّدين والعرب والبربر والفاطميين، وكان معتصمًا بقلعة بيشتر حنوبي قرطبة، هذا بالإضافة إلى أنّ دولة الأندلس في تلك الأثناء قد تقلصت واقتصرت على قرطبة وما جاورها، وكان سنّ عبد الرحمن في ذلك الوقت لم يتجاوز الحادية والعشرين، بدأ خطته بإخضاع الثائرين، فنجح في الاستيلاء على معاقل عمر بن حفصون، واستمال عدد كبير من العرب المتمرّدين ضدّه، واستولى على قلعة بيتشر، وبعد أن أحلّ الأمن والسلام داخل الدولة، تفرّغ لمهاجمة ملك ليون وملك نبرة، اللذان تعاقبت غاراتهما على الأندلس،فانتصر على الجيوش الأسبانية داخل نبرة عام ٩٢١هـ، ولكنه هُزم أمام راميرو الثاني ملك ليون، وطوطة القائمة على أمر نبرة في موقعة الخندق ٣٢٧هـ، ونجا بنفسه من المعركة بصعوبة، ثمّ ما لبث طوطة تطلب منه المساعدة، ومعها ملك ليون السابق، بعد أن اغتصب عرشه، فأصبح بذلك حكمًا في نزاعات ملوك الأسبان.
وفي عام ٣١٦هـ أعلن عبد الرحمن نفسه خليفة، وتلقب بالناصر لدين الله، وقد خصّص ثلث جبايته للعمران، فقد بلغ عدد المساجد في قرطبة ما يربو على سبعمائة مسجد، وشرع في بناء مدينة الزّهراء عام ٣٢٥هـ، والتي بهرت الأنظار. أوصى بالحكم قبل وفاته لابنه الحكم.
عن شخصيّة الناصر وأمجاده التاريخيّة انظر:
١- ابن خلدون: "العبر وديوان المبتدأ والخبر"،ج٤، دار الشعب، ١٩٧٠، ص ١٣٧.
٢- د. محمّد عبد الله عنان:أندلسيّات، الكويت، كتاب العربي، ١٩٨٨.
٣- د. محمّد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، جـ ١، ط ١، القاهرة،الهيئة العامّة للكتاب، ٢٠٠١.

وتأثير متكافئ يأتي في مرتبة تالية للرّجال الأكثر بروزًا بحكم طبيعة الصّراع الذي تقدمه المسرحيّة. ولكنّ العنصر النسائي - بشكل عام يلعب دورًا "مساعدًا " في تشكيل البناء الدرامي وتطوّره.

شجرة الدرّ (*):

منذ العنوان وحتّى ستار النّهاية، تلعب الملكة – المرأة- شجرة الدرّ دورًا حيويًا مؤثرًا في المسرحيّة، فهي شبه منفردة بالبطولة وصاحبة التأثير الأكبر والحركة الأنشط والحيويّة الدافقة التي تضفي على المسرحيّة حركتها وحيويّتها. إنّ المسرحيّة كلها مستحيلة التّصور بمعزل عن الملكة صانعة الأحداث ومحرّكة الرّجال.

عظمة وأهميّة شجرة الدرّ في التاريخ لا تقل عن خطورة وتأثير الشخصيّة نفسها في المسرحيّة التي تستلهم هذا التاريخ، ومع غلبة الرّجال عدديًا في النّص

(*) شجرة الدرّ: (ت ١٢٥٧):
أرمينيّة الأصل، كانت جارية الخليفة العبّاسي المستعصم بالله، أرسلها هديّة إلى الملك الصالح نجم الدين أيوب، ولمّا أنجبت له ولدًا أعتقها وتزوّجها، وأصعدها إلى مكانة عالية، فكانت تدير المُلك عند غيابه في الغزوات، اشتهرت بجمالها، وتميّزت بذكائها ودهائها السياسي، عندما توفي الملك الصالح نجم الدين أثناء حصار الصليبيين للمنصورة أخفت خبر موته عن الجنود، حتى لا تدب الفرقة في صفوفهم، فكانت تصدر الأوامر باسم الملك وتدير صفوف الجند، وأرسلت في طلب توران شاه ابن الملك الصالح، ولمّا لم يحسن توران شاه إلى مماليك أبيه اغتالوه بإيعاز منها، نصّبت نفسها ملكة على مصر، وضربت النقود باسمها، وخرجت الشام على طاعتها، ولكنها لم تحكم سوى ثمانين يومًا، فقد أثار حكمها مشكلات بين فئات الشعب، فتزوّجت من قائد جيوشها عزّ الدين أيبك، ونزلت له عن السلطة ولمّا علمت بأمر إقدامه على الزواج من أخرى، أوعزت إلى مماليكها فقتلوه خنقًا بالحمّام، ماتت قتلا بالقباقيب بإيعاز من الزوجة الأولى لعزّ الدين أيبك، لقبت بأمّ خليل، وبعصمة الدين، وبالمستعصميّة الصالحيّة، وبملكة المسلمين، وبوالدة الملك المنصور خليل أمير المؤمنين.
لمزيد من التفصيلات انظر:
١ - أبو المحاسن بن تغري بردي: النّجوم الزّاهرة، ج٧، دار الكتب المصريّة، ١٩٧٢، ص ٦٧٢.
٢ - المقريزي: السلوك في معرفة دول الملوك، تحقيق: محمّد مصطفى زيادة، ج١، القاهرة، ١٩٧، ص ٣٥٨، ٣٦٠.

المسرحي، فإنّ الوجود الثقيل الكثيف لشجرة الدرّ يحقق تعادلا ويخلق توازنًا ينفي ويتجاوز التفوّق العددي ولا يشعرنا به، ذلك أنّ الملكة هي صاحبة الكلمة العليا والمحور الذي تنطلق منه الأحداث وتطوّر البناء، ولعلّ الشخصيّة المسرحيّة لشجرة الدرّ هي الأكثر اكتمالا ونضجًا في منظومة الشخصيّات النسائيّة التي يقدّمها مسرح عزيز أباظة.

غروب الأندلس(*):

للأميرة عائشة مكان مهمّ ومكانة راسخة. زوجة لسلطان أصابه الوهن وحلّ به الضعف، وأمّ لشاب دفعته حساباته الخاطئة إلى المساهمة في انهيار الدولة الإسلاميّة في الأندلس موقعها المأزوم، زوجة وأمّ، لا يحول دون قدرتها على تجسيد المحاولة العربيّة الأخيرة للاحتفاظ بالمجد المهدّد والمنحدر بسرعة إلى الاندثار ولم تسعفها طبيعة المرحلة التاريخيّة المعقدة على الوصول إلى برّ الأمان.

(*) الأندلس: إقليم على البحر المتوسط والمحيط الأطلنطي، جنوب غرب أسبانيا، احتلها الفينقيون في القرن (١١ ق.م)، ثمّ استقرّ فيها اليونانيون والقرطاجنيون في القرن (٦ ق.م)، ثمّ فتحها العرب، وظلّت تحت حكمهم حتى القرن الثالث عشر، وقد شهدت الأندلس عصرًا ذهبيًا على أيدي العرب، فقد أصبحت قرطبة وأشبيليّة، وغرناطة، مراكز مشهورة للثقافة والعلم والفنّ، فضلا عن ازدهار الزراعة والتعدين والتجارة والصناعة، وظلّت على هذه الحال حتى سقطت في أيدي ملوك قشتالة والكاثوليك عام ١٤٩٢، ومع بداية القرن الـ ١٦ عانت أسبانيا من تدهور باستثناء ميناءي أشبيليّة وقادس، وفي عام ١٩٣٦، سقطت الأندلس في أيدي الثوار. تتميّز الأندلس بمناخها شبه المداري، وبعض أجزاء تربتها يمتاز بالخصوبة، فضلا عن ثرواتها المعدنيّة، وخيولها الشهيرة.

عن تاريخ الأندلس انظر:

١- المقريزي: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٤٩.

٢- ليفي بروفنسال: الإسلام في المغرب والأندلس، ترجمة د/ السيّد عبد العزيز سالم و أ/ محمّد صلاح الدين حلمي، القاهرة، ١٩٥٨.

شهريار :

شهر زاد هي الفتاة التي تطوّعت بنفسها، لتتزوّج من الملك الأسطوري شهريار، كي تعالجه وتثنيه عن انتقامه، فتروي الأسطورة أنّ الملك شهريار كان يقتل كلّ يوم عذراء يتزوّجها كي يشبع رغبته في الانتقام من زوجته الخائنة، ولمّا عجز الوزير عن إيجاد فتاة

يزوّجها للملك، تطوّعت ابنته لذلك، واستخدمت حكمتها وذكاءها لمعالجة الملك، فكانت تقصّ عليه في كلّ يوم قصّة، ثمّ تقطعها عند مقطع مشوق، فيضطرّ الملك إلى الإبقاء على حياتها رغبة منه في استكمال القصّة، واستمرّت هكذا إلى أن نجحت.

شهرزاد في المسرحيّة - كما هي في الموروث الشعبي - بمثابة العقل المفكّر، والحكمة المنقذة، والساحرة الخلابة بالحكايات والقصص - وليس بالتعاويذ والطقوس - التي نجحت في ترويض شهريار، وأوقفت حمامات الدم التي تمثّل مظهرًا عنيفًا من مظاهر القهر التي تعرّضت له المرأة، ولعلّ شهريار نفسه هو خير من يجسّد أهميتها في قوله:

أقاصيصُكِ ردّتْني بما تنفثُ منْ سِحْرِ(١)

أوراق الخريف:

وداد محور رئيسي في مسرحيّة أوراق الخريف، ومن خلالها تتشكل الأزمة التي تصنع موضوع المسرحيّة. حبّ مبكّر فاشل، وزواج تقليدي اضطراري، وأمومة صالحة فاضلة، ثمّ استيقاظ للقديم المخبوء يترتب عليه تمرّد ساخط يصطدم بالتقاليد والأعراف والقيم البائدة السالبة حق المرأة في الاختيار والاستمتاع والحياة. قصّة وداد، استسلامها وتمرّدها، هو محور العمل المسرحي كله.

---

(١) عزيز أباظة:الأعمال الكاملة: جـ ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤ ، ص٨٨٦.

قافلة النور:

تكمن الأهميّة النسائيّة الحقيقيّة في مسرحيّة قافلة النور عند سلفراس كريمة شهربان والى الحيرة، وقد تشاركها بدرجة أقل مربيتها حسن شاه وخادمتها حسبهار.

ولكن هذه الأهميّة تخضع للقانون العام الذي يجعل الصّراع متجاوزًا للمشاركة النسائيّة الفعّالة إنّها مشاركة تابعة وليست " أصيلة".

قيصر:

تتقاسم كالبرينا زوجة قيصر، وبورشيا زوجة بروتس بطولة مسرحيّة قيصر، ولكنها بطولة ضئيلة ومحدودة مقارنة بقسوة وضراوة الصراع الذي يتحمّل الرّجال مسئوليته الأولى في عموم العالم الذي تقدّمه المسرحيّة.

زهرة:

نموذج متميّز لما يتصوّره عزيز أباظة عن بنات ونساء القرن العشرين! مزيج من اشتعال، وجرأة، واقتحام، وتعبير عن المتغيّرات المتلاحقة التي تصاحب تطوّر الحضارة الإنسانيّة، وعلاقة المرأة والرّجل.

ولعلّ هذه الإشارات الموجزة تصلح مقدمة تقودنا إلى التوقف أمام بعض قضايا المرأة في مسرح عزيز أباظة، وهذه القضايا التي نتعرّض لها تتعلق بالآتي:

* العلاقة بين الرّجل والمـــــرأة.
* الوعي السياسي للمـــــــرأة.
* خصوصيّة الإحساس النسائي.
* تطوّر العلاقة في الزّمن الحديث.

١- العلاقة بين الرّجل والمرأة

أيّ ظلم تعرّضت له لبنى والعبّاسة في مشروعيهما المتعثرين مع قيس وجعفر؟! إنّهما نموذجان لطبيعة العلاقة بين الرّجل والمرأة، علاقة قوامها عند عزيز أباظة قهر المجتمع بضغوطه وأعرافه وقيمه من ناحية، ومقاومة المرأة بقدر الاستطاعة من ناحية أخرى.

تعرضت علاقة لبنى مع قيس منذ البدء لعقبات وعثرات نابعة من المجتمع الذي ينتميان إليه، وكما تقول عزّة:

أهْلوكُما ظَلَمُوا ولم يَتَورّعُوا ... بُعْداً لهم من حاضرين وغُيّبِ
أبواهُ قد أبَيَا عليه رجاءَهُ ... وأبوكِ لاقاهُ بِوَجْهٍ مُجْدِبِ

وتردّ لبنى:

يا عَزُّ فَلْنَسْألْ لقَوْمِيْنا الهُدى ... واحَيْرَتاهُ مِنْ أبيهِ ومِنْ أبي
أصبحتُ أبْرَمُ بالحياةِ فما أرَى ... غيرَ المَكارِهِ والجُدُودِ الخُيَّبِ(١)

في مفردات عزّة تعبير قوي عن الإحساس بالظلم والقسوة، وفي إجابة لبنى ما يكشف عن إحساسها العميق بالغبن والحيرة، وهو ما يفضي إلى ضيقها بالحياة التي لا تمنحها إلا ما تكره وتسلبها ما تحب.

والخوف من "التشهير الشعري"، بما يترتب عليه من مسّ بالكرامة وتهديد للسمعة هو الدافع الرئيسي للتفريق بين الحبيبين والحيلولة دون زواجهما.

ويجسّد "الطارق" رؤية قومه هذه في قوله للبنى:

يابنتَ شيخِ الحِمَى فَضْلاً ومَكْرُمَةً ... يَا أبى الذي تفعلينَ الفضلُ والكَرَمُ
وَدَدْتِ أسمحَ فتيانِ الحِمَى خُلُقاً ... فتىً يُضِيءُ عليه النُّبْلُ والشَّمَمُ
وَدَدْتِهِ أمَلاً في عابثٍ ثَلِمَتْ ... في شِعْرِهِ العابثِ الأعراضُ والحُرَمُ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ص ٢٧، ٢٨.

(٢) المصدر السابق: ص ٣٤.

ولم يكن بدّ من تدخّل الإمام الحسين(*) شخصيًّا - ومكانته لا تحتاج إلى تدليل - لكي تتراجع العقبات ويتمّ الزّواج، ولكنّ الزّواج النّاجح بين زوجين متفاهمين لا يحول دون إفساد العلاقة بتهمة "العقم" التي تصيب لبنى وحدها!.

تقول أمّ قيس في تبرير رغبتها أن يتحقق الطلاق:

يا قَيْسُ مالُ أبيكَ مالٌ غامِرٌ   وثَـرَاؤُهُ في الكابِـرِينَ عَميمُ
يا قَيْسُ أنتَ وحيدُنا فحياتُنا   ليستْ إذنْ إلا عليكَ تقُومُ(١)

إنّها تجعل "العقم" مسئولية لبنى وحدها دون شريك هذا العقم الذي يهدّد حياتهم جميعًا أليس العقم من قضاء الله؟!! هل يدري أحد من المسئول عنه ... الرّجل أم المرأة؟! فلماذا تتحمّل لبنى وحدها المسئوليّة ؟!

تعبّر لبنى نفسها عن هذه الحيرة في قولها:

ياربِّ هذا ما قضيتَ فليس لي   في العُقْمِ منْ ذَنْبٍ وأنتَ عليمُ
زَعَمُوا قضاءَكَ تُهمةً فتألّبُوا   هـذي تُعيِّرُني وذاكَ يَلُومُ (٢)

لا ذنب للبنى في هذه "التّهمة" الموجّهة إليها فلم تقع عليها وحدها - المعايرة واللوم!.

(*) ابن فاطمة الزّهراء بنت رسول الله (ص)، وعلي بن أبي طالب كرّم الله وجهه، وأخو الحسن رفض إعطاء البيعة ليزيد بن معاوية، ممّا أثار غضب يزيد عليه، فأخذ يعدّ العدة للخلاص منه، وقد سنحت ليزيد الفرصة عندما أرسل أهل العراق إلى الحسين يبايعونه ويدعونه للذهاب إليهم، خرج الحسين إلى العراق، وكان يزيد قد عهد إلى عبيد الله بن زياد أمير البصرة بقمع الشيعة، فدارت بينهما معركة كربلاء الشهيرة، والتي انتهت باستشهاد الحسين في عام ٦١هـ.

لمزيد من التفاصيل حول أخبار الحسين ونسبه انظر:

١ - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني مج١٦، مصدر سابق.

٢- عبّاس محمود العقاد: الحسين بن علي سيّد الشهداء، القاهرة، دار الهلال، ١٩٦٤م.

(١) عزيز أباظة : الأعمال الكاملة ، ص ٦٢، ٦٣.

(٢) المصدر السابق:ص٦٣.

وقد يكون قيس نفسه قادرًا على تجاوز الأعراف السائدة، والتعامل مع العقم بموضوعيّة تصل به إلى أنّه ليس مسئوليّة المرأة وحدها:

قالوا: عقيمٌ. قلتُ: منْ؟! هيَ أمْ أنا	لا الطّبُّ يَدْرِيهُ ولا التنْجيمُ
إنْ تُنْجِبِي فأنا لِعَهْدِكِ حافظٌ	أوْ لا فحُبُّكِ قاهرٌ ومُقِيمُ(١)

إنّ الحبّ هو ما يحكم علاقة قيس بلبنى، فهو القاهر والمقيم لاستمرار العلاقة بينهما، أمّا العقم فمن يدري على من تقع مسئوليته أعليها هي أم عليه هو؟!.

والغريب أنّ أمّ قيس ترفض حلاً - قد يكون أقلّ ظلمًا - يطرحه الأبّ ذريح وهو يحاور ابنه لإقناعه بالطلاق:

إنْ كنتَ قيْسُ تعِفُّ عن تَسْرِيحِها	فاجْمَعْ لها أُخْرَى وَضُمَّ سِواها
نَسْعَى لِلُبْنَى كارهِينَ وإنّما	نَبْغِي صَلاحَ أمورِنا وهُدَاها(٢)

الأبّ يطرح فكرة الجمع بين لبنى وأخرى - كنوع من الحلّ - أملاً في الإنجاب. إذا كان العقم مسئوليّة لبنى، فإنّ فكرة الإنجاب من الزّوجة الثانية واردة، وإذا استمرّ قيس بلا "وريث"، فإنّ العقم يرتدّ إليه.

اقتراح الأبّ أقرب إلى الاختيار العمليّ، وينمّ عن رغبته في المزج بين عواطف ابنه والمصلحة الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي تحرص عليهما القبيلة والأسرة، ولكنّ الأمّ ترفض مصرّة على الطّلاق:

لا بَلْ تُسَرِّحُها فمَا مِنْ حُظْوَةٍ	يا قيْسُ غيرَ طلاقِها نَرْضاها
أبَواكَ قد كَبِرَا فلا تُزْهِقْهُما	عَنّا وأرْضِهِما فتُرْضِي اللهَ(٣)

---

(١) المصدر السابق: ص ٦٣.

(٢) المصدر السابق:ص ٦٤.

(٣) المصدر السابق: ص ٦٥.

إنّ العقمَ ليس السبب الوحيد في إصرار أمّ قيس على طلاق لبنى إنّما هو "علّة" تتشبّث بها، لتحقيق أمنيتها المكتومة في التخلص من لبنى التي سلبتها ابنها، فالطلاق هو الحلّ الوحيد الذي لا ترضى عنه بديلاً.

هل يرضى الله بالظلم؟! وهل شُرِع الطلاق بلا سبب؟!

يتصدّى قيس لأمّه - مع حبّه لها - ليكشف تهافت منطقها:

هــلْ تذكــرينَ اللهَ؟ ... إنّ اللهَ لمْ ... يأمُــرْ بــأنْ تَــرِدَ الــنفوسُ رداهــا

لمْ يَشْــرَعِ اللهُ الطــلاقَ لغايــةٍ ... حمقــاءَ رَوّاهــا الهــوى وغذاهــا

اللهُ قــدْ شــرعَ الطــلاقَ تحــرُّزًا ... مــنْ بُغْضــةٍ وشــقاوةٍ يَأباهــا(١)

ليس من المبالغة أن نقول بوجود مشاعر "غيرة" عند الأمّ التي يراودها الشعور بأنّ لبنى قد سلبتها ابنها!!.

ولكنّ هذه الغيرة تبحث عن سبب آخر، والعقم غير المؤكّد للبنى هو السّبب، والطلاق التعسفي هو العلاج، علاج للغيرة النسائيّة في المقام الأوّل!

الرجال العاقلون العادلون - مثل قيس - يتخلون عن الأنانية الجنسيّة فيقدّمون تصوّرًا متكاملاً لحكمة الطلاق كما أرادها الدين علاجًا أخيرًا لاستحالة العشرة وليس لتصفية الحسابات أو تحقيق المزيد من الشهوات.

ولكنّ أمّ قيس لا تحتكم إلى الدين والمنطق، ولا تراعي عواطف ابنها نفسه، وتستمرّ المأساة حتى تكتمل.

قيس ولبنى ضحيّتان للقيم الاجتماعيّة السائدة من ناحيّة، وللمشاعر الإنسانيّة غير السويّة التي تهيمن على أمّ قيس من ناحيّة أخرى. واللافت للنظر أنّ الظلم لا يلحق بالمرأة وحدها، فللرجل نصيبه الذي لايقلّ في قسوته عمّا تتعرّض له المرأة.

---

(١) المصدر السابق: ص٦٥.

وظلم من نوع جديد نجده في علاقة العبّاسة بجعفر البرمكي، لقد أحبّت العبّاسة جعفر البرمكي وأحبّها، فعقد الرشيد زواجهما في سرّ من النّاس، حتّى لا يقال إنّه زوّج قرشيّة من أعجمي، لكنّه أبى عليهما أن يكون بينهما ما بين المرء وزوجه.

وتُعبّر عليّة عن هذا الظلم في قولها:

لم تُـزَفّي حـين زُوِّجْـت، ولم تُجْلِـيْ هُـناكِ
كـان عقـدٌ، ثـمّ سـاموا خُطّـةَ الخسْـفِ فَـتاكِ(١)

الزّواج ليس عقدًا شكليًّا، فهو التحام وتواصل وعلاقة ماديّة حقيقيّة بين الرّجل وزوجه، وغياب العلاقة الجسديّة - قهرًا - يجعل الزّواج ورقيًّا بلا معنى، وينفي فكرة السكن التي يدعو إليها الدين. الزّواج غير قائم، واحتجاج العبّاسة وضيقها مبرّر ومفهوم.

تتبرّم العبّاسة وتضيق صدرًا بهذا الإباء الذي لا يرضاه الشرع:

العبّاسة: أعجميٌّ قال لا يرقى إلى بيتِ النُّبوّةْ
عليّـة: كلّ فُتْيا حقّقتْ شهوةَ طاغٍ فهيَ نزْوَةْ
العبّاسة: أَبْرِمَ العقدُ بإيجابٍ صريحٍ وقَبُولْ
ثمّ قالَ الحِلُّ للغَيْنِ
عليّة: هُرَاءٌ ما يقولْ
غيرُ ذا ما شرّعَ اللهُ وما سنّ الرّسولْ(٢)

مثلما تلجأ أمّ قيس إلى الدّين؛ لتبرّر موقفها الشخصيّ العدوانيّ، فإنّ العبّاسة وجعفر يدفعان ثمنًا فادحًا للأعراف الاجتماعيّة والقبليّة التي تستتر برداء الدّين، وتنسب للإسلام ما ليس فيه.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤٨.
(٢) المصدر السابق:ص ١٥٣.

التكافؤ كما يريده الإسلام يختلف جذريًا عن التظاهر والأبهة الكاذبة، فالتكافؤ في الدّين مظهر لتحقيق التجانس وليس وسيلة للتنافر. وبالمنطق الديني فإنّ جعفر البرمكي زوج مناسب، ولكنّ المنطق العنصري هو الذي يحكم ويسود ويظلم.

إنّ الإحساس بالظلم مشترك بين العبّاسة وجعفر، لهذا يثور جعفر على هذه الأحكام الباطلة البعيدة عن شريعة الدّين وروح العدل، ولكنّها ثورة العاجز عن فرض العدل:

قالوا فما أنا كفءٌ — وأين عُجْمٌ وعُرْبُ؟!
فقلتُ يا قومُ أنتم — عن شِرْعَةِ العدْلِ نُكْبُ
ليس الكفاءةُ مجدًا! — إنّ الكفاءةَ حبُّ[1]

وتتأجّج الثورة في نفس العبّاسة:

سُلبْتُ حقّ كلّ أنثى فامْسَتْ — قدْ طَواها الحِرْمانُ في أعماقِهْ[2]

الكفاءة هي الحب؟!. قد لا يكون تعبير جعفر دقيقا، ولكنه يستقيم إذا فهمنا كلمة "الحب" بمعنى الرضا والقبول. الزوجان راضيان، وكلاهما يقبل الآخر ويريده، والفصل بينهما لا يستند على أساس ديني. العبّاسة صريحة لا تخفي غضبها للحقّ المسلوب، ولا تتورّع عن إظهار استيائها من حالة الحرمان التي تعانيها.

تنتمي العبّاسة إلى قمّة السلّم الاجتماعي، ولكنّها امرأة وأنثى تتعذّب لحرمانها من حقها المشروع في الزّواج الفعليّ الحقيقيّ الذي شرعه الله وحرّمه كهنة الطقوس الاجتماعيّة باسم الدّين.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٧.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٠٣.

فمن المنطقي إذا أن تصرخ "المرأة"، وأن يكون في صراخها ما يقدّم الوجه الصحيح لمفهوم الكفاءة كما تفهمه وكما يقدّمه الإسلام:

لا أبالي كفاءةَ الزّوجِ إنْ لمْ ... تَـكُ في فضْلِهِ وفي أخلاقِـهِ(١)

الكفاءة ليست في الدّم العربيّ النقي، ولكنها في الفضل والأخلاق.

إنّ معايشة هذا الظلم القاسي جعلها تتمنّى:

وددْتُ لـو كنـتُ في بغـدادَ جاريـةً ... فـي بيـتِ صالحةٍ مـن أهـلِ بغــدادَ
أظـلُّ أقضـي لهـا شتّى جوائِحـهـا ... وألقَـفُ الـزّادِ مـا أُعطَـى مـن الـزّادِ
وأرتدِي الثوبَ من أخلاقِ ما خلَعَتْ ... أزهَـى بـه بـين أتـرابي وأنـدادِي
حـتّى إذا مـالَ مـيزانُ الـنّهارِ بـنا ... فَصَـلْتُ أهفُـو إلى زَوْجِـي وأولادي
أضـمّهُم بجَـناحِي رحمـةً وهــوىً ... كـالطيرِ تخشَى على أفراخِها العـادي
والــدارُ حالـيـةٌ تـزهَى بأسْـرَتِها ... كما ازْدَهَى بالنّميرِ السّلسَلِ الـوادي(٢)

تتمنى العبّاسة إلى بيت السلطة، حيث المال والثراء، حيث الرقي والمكانة الاجتماعيّة ولكنّها "امرأة" أنثى زوجة وأمّ، وكلّ ما خلا هذا ليست له قيمة، فما قيمة المال والثراء!

ما قيمة الرقي والمكانة الاجتماعيّة إذا حالت دون الحصول على حقوقها المشروعة الطبيعيّة كأيّة امرأة في الحياة!!.

الفوارق الاجتماعيّة موجودة ولا يمكن إنكارها، وفي الوقت نفسه فإنّ المشاعر الإنسانيّة والحقوق الغريزيّة للإنسان تعلو فوق كلّ الاختلافات والتباينات. العبّاسة امرأة، وانتماؤها الإنساني يفوق كلّ انتماء اجتماعي يحسبه الآخرون ويسنّون له القوانين الظالمة التي تهدّد الغرائز البشريّة الراسخة.

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٠٤.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٤٤.

وفي شيء من الثورة المكتومة تصرخ العَبَّاسة:

أنــا الـــزوجُ الـــتي لم يشْـــهَدِ الـــنَّاسُ لهـــا بَعْـــلا
أنـــا الأيِّـــمُ ذاتُ الـــزوجِ، لا أعلـــمُ لـــي مِـــثْلا
أنـــا الأمُّ الـــتي لا يَعْـــرِفُ الأهــــلُ لهـــا طِفْـــلا
حملـــتُ الـــثِّقْلَ لم أقْـــنَطْ عسَـــى أطْـــرَحُ الـــثِّقْلا
وقلـــتُ غـــدًا فـــرُبَّ غـــدٍ قريـــبٍ لاءَمَ الشَّـــمْلا
فـــلم يَجْمَـــعْ علـــيَّ الدهـــرُ إلا الظُّـــلمَ والـــذُّلا
طلبـــتِ العـــدلَ يـــا نفْســـي فقُومِـــي فاجْـــرَعِي العَـــذْلا(١)

إنه ظلمٌ لا حدود له .. زواج مكتوم أمره عن النَّاس، طفل حُرِم من أبويه وحُرِم منه أبواه حتى لا يعلم النَّاس بأمره، وتزداد الهموم مع الأيام، فالانتظار لم يولد إلا مضاعفة للظلم والذل.

على النقيض من ذلك نجد موقف الرشيد تقليديًا محافظًا، يعلي من شأن التقاليد والأعراف على حساب العواطف والمشاعر:

غـــدًا سيقولُ الـــنَّاسُ زوّجـــتَ حُـــرّةً قُرَيْشِـــيَّةً مِـــنْ غَـــيْرِ كُـــفْءٍ ولا قِـــرْنِ
وإنَّ خُـــدُورَ المجْـــدِ مِـــن آلِ هاشـــمٍ أُبِـــيحَ حِمَاهـــا للأعـــاجِمِ والهُجْـــنِ
وإنِّـــي لأخْشَـــى قالَـــةَ السُّـــوءِ في غَـــدٍ تقَـــاذَفُ كالدُّفّـــاعِ في البِيـــدِ والمُـــدْنِ
بأنِّي من أجْلِ العِرْضِ الخنتُ فيهمو وللعِرْضِ قرّاضونَ بالثَّلْبِ والطَّعْـنِ(٢)

كيف يبيح حمى نساء آل هاشم للأعاجم؟! هذا هو ما يخشى سماعة الرشيد من النَّاس دون أدنى اهتمام بالظلم الواقع على العبَّاسة!!

الرشيد خليفة المسلمين، ولكنه - موضوعيًا - يتنكر لقواعد الدين منتصرًا للأعراف التي يرفضها الدين.

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٤٦.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٧٦.

أيّ فضل للعربي على غير العربي؟!. ألم يبشّر الإسلام بالمساواة جاعلا من الإيمان والتقوى المقياس العادل في تصنيف البشر؟!. الهاشميّون ليسوا أفضل - بالحتميّة - من غير الهاشميين، وإبطال الزّواج الشرعي مخالفة لصحيح الدّين الذي يقوم أمير المؤمنين بحمايته والذّود عن مبادئه.

وعندما ينقلب الودّ في نفس الرشيد حقدًا على جعفر البرمكي ويأمر بقتله، تستجديه العبّاسة قائلة:

أُذْكُرْ أميرَ المؤمنينَ فجَائِعي — واذكُرْ شَقائِي زوجةً وعَذابِي
واغفِرْ له بَدْرَاتِهِ وطِماحَهُ — لازِلتَ تصْدُرُ عن هُدًى وصوابِ
إنْ كان عينُ العدلِ ما أَزْمَعْتَهُ — فارحمْ - رُحِمْتَ - شَبَابَهُ وشبابي(١)

هنا يمزج عزيز أباظة - ببراعة فنيّة - بين وجهي العبّاسة: السياسيّة الماهرة البارعة والمرأة المحبّة المذعورة، الأخت والزّوجة، القويّة والضعيفة، المُصرّة على المنطق والعقل والحريصة على الرحمة والعاطفة.

لا تناقش العباسة مبدأ خطأ زوجها ولا تنكره، ولكنّها تراهن على العفو والتّسامح. إنّها تعي سياسيًا أنّ العدل قد يطيح بجعفر، فليس أمامها إلا أن ترجو وتسترحم. الأزمة ليست ثنائيّة قاصرة على علاقة قيس بلبنى أو جعفر بالعبّاسة، ولكنّها أزمة عامّة بين الرّجل والمرأة معًا.

تعبّر عزّة عن هذه الأزمة في قولها:

يا لَلْكَذوبِ المُداجي — كلُّ الرجالِ كذلكْ
من عهدِ عادٍ جَنَيْتُمْ — على النّساءِ المَهالِكْ
القولُ كالصّبحِ ضاحٍ — والفعلُ كاللّيلِ حالِكْ(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٢٧٧.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٢.

لا تخلو مقولة عزّة من تطرّف يحول "كلّ" الرّجال إلى كتلة واحدة ظالمة للنساء، ولكنّه التطرّف الذي يبرّره الاندفاع النابع من القهر والغبن!.

وتواصل عزّة هجومها على "جنس" الرّجل قائلة (في ثورة):

هـــانَ الـــرِّجالُ ففــــي أخلاقِهِم مـنذ كـانوا اللـؤمُ والـبَطَرُ
إنْ سالَمُوا غَـدَروُا، أو عاهَدوُا خَفَروُا وأغلَـظُ الـنّاسِ أكـباداً إذا قَـدَروُا(١)

الغدر والكذب صفتان ملازمتان للرّجال - كلّ الرّجال -، ونقض العهود والقسوة سمتان ثابتتان في "كلّ" الرّجال أيضًا، ولا تقنع عزّة برجال زمنها وحدهم، فتجعل الأمر قانونًا عامًا "منذ كانوا"!

هذا القانون العامّ ينافي الطبيعة البشريّة ويحول علاقة التعاون والمودّة بين الرّجل والمرأة إلى صراع وعراك. في الرّجال من هم ظالمون غادرون غلاظ القلوب، وفيهم العادل الوفيّ الحنون. وبعض النساء يتعرّضن للظلم، وبعضهنّ ظالمات غادرات.

الاختيار بين الجنسين لا يعني انتصار أحدهما، ذلك أنّه يقود إلى نفي الجنس البشري كلّه. وربّما يكون الغضب مبرّرًا للتطرّف والسخط، ولكنّ المزيد من التطرّف يقود إلى هاوية العداء للبشر!.

ولا يختلف الأمر كثيرًا عند لبنى التي تكتوي بنيران الظلم، فيبدو حكمها عنيفًا وعامًّا:

أتَسْلَمُ من بغيِ الرِّجالِ؟ وبغيُهم أفانينُ تَصْلى نارَها وُشكُولُ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٧.
(٢) المصدر السابق: ص ١٢٠.

وتواصل علية في أسلوب أكثر سلاسة، تجسيد قصة المرأة مع الرّجل، قصّة طرفاها ظالم ومظلوم:

قصّـةُ المـرأةِ مـا تـرْوِينَ مـنْ فجْـرِ العُصـورْ
هـي في الخـيْمةِ والكـوخِ وفي قصْـرِ الأمـيرْ
نَسَـقٌ لم يتغـيّرْ، في قلـيلٍ أو كـثيرْ(١)

ولعلّ نموذج شهريار هو الأقدر تعبيرًا عن الظلم العامّ الذي تتعرّض له المرأة.

يمكن تلخيص أزمته في قوله:

الـنّاسُ عَـبْدًا ومَلَكًـا	طِـينٌ ومَـاءٌ مَهِـينُ
كـلا..فمـا ذاك حَـقٌ	ومالَـه لا يكُـونُ؟!
ألمْ تَـبِغْني بِعَـبْدٍ	تلـك الـبَغِيُّ الخَـؤُونُ!!
هَـذِي الدُّنـا مـا دَهَاهَـا	مِعْـيارُها مجْـنونُ!! (٢)

مشكلة شهريار الحقيقيّة أنّه حوّل الحالة الفرديّة الاستثنائيّة التي صادفها في حياته إلى قانون عامّ يحكم النّساء جميعًا، وفي هذا الإطار يقترب شهريار نفسه من الجنون.

وتبرز شهرزاد رمزًا للعقل الذي يقاوم جنونه:

نور الدّين: ما الذي تنوين أن تفْعَلي؟!

شهرزاد: أُرْجِعُ للمَلِكِ نُهاهُ القديمْ

أُبْرِيءُ فيه جِنّةً تُقْتَلي وعلّةً في نفسِهِ لا تَرِيمْ (٣)

إنّ شهرزاد تدرك - وبوعي - أزمات شهريار، لذلك تبدأ مع الملك رحلة علاج، مستخدمة حكمتها المنقذة وعقلها المفكر كي تشفي علته المريضة.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤٩

(٢) المصدر السابق: ص ٩٠٦.

(٣) المصدر السابق: ص ٨٣٠، ٨٣١.

الوعي السياسي للمرأة

أولاً - العاديات من النساء :

في حوار عزّة مع لبنى مقترحة التشفع بالإمام الحسين كي تتراجع العقبات ويتمّ الزّواج تقول لبنى:

تَدْرِيـن أنّ أميرَ المؤمنينَ مَضَى ... يدعـو إلى بَـيْعةٍ جُلّـى ويَجْتَمِعُ
أهَابَ بالنّاسِ في الأمصارِ فانْبَعَثَتْ ... وَلالُها يَدْفَعُـونَ النّاسَ فانْدَفَعُوا
فما يَـزِيدُ بِكُـفْءٍ لِلّذِي عَقَـدُوا ... لـه، وما هَـو أهلٌ لِلّذي شَرَعُوا
إنّ الخلائـفَ لم يَسْتخلِفُوا وَلَـدًا ... منهم فمَا لِبَنِي حَرْبٍ قدْ ابْتَدَعُوا(١)

لم تكن لبنى من النساء الحاكمات، ولم تكن من المشاركات في السّلطة، ولكنّها تعبّر عن مفهوم سياسي وتدلي برأيها في الأحداث.

إنّها تنتقد وبشدّة هذا القانون السياسيّ الذي ابتدعه معاوية بن أبي سفيان حيث قد أمر بأخذ البيعة لابنه يزيد الذي لم يكن أهلا للخلافة. إنّ الخلائف الأوائل لم يورّثوا الحكم، ولم يشرّعوا ذلك فلم ابتدع بنو حرب هذا القانون الصّارم؟!.

إنّ الحديث عن هذا القانون السياسي جاء على لسان لبنى عفويًا أثناء الحديث عن الحسين بن علي الذي كان مشغولا باندلاع الأحداث السياسية.

لكلّ إنسان عادي رأيه السياسيّ العفويّ الذي يعكس روح العصر وصراعاته، وليست "لبنى" بمعزل عن العاديين من النّاس الذين قد لا يشاركون بالفعل الإيجابي، ولكنّهم يملكون حقّ القول. ولأنّ القواعد السياسيّة الإسلاميّة من البساطة والوضوح بحيث يسهل على الجميع فهمها واستيعابها، فإنّ ما تقوله لبنى يبدو مألوفًا ومقنعًا. إنّها تردّد ما يقوله " الرّأي العام" وتنحاز إلى جوهر الفكر

---

(١) المصدر السابق : ص٢٨.

الإسلامي الذي ينتصر له الإمام الحسين ويجور عليه معاوية ويزيد.

ثانياً - المشاركات في السلطة:

ثار المصريون على إسحاق بن سليمان والي مصر فأجلوه ومن والاه، فجهّز جعفر جيشاً حتى يخمد الفتنة، وجعل عليه موسى بن يحيى وهو من كبار قواد الرشيد، ولما أطلع الخليفة على ترتيبه هذا طلب من العبّاسة أنْ تدلي برأيها، وكان الرشيد يعجب برجاحة عقلها وحسن بصيرها بأمور السياسة، فقالت:

إذا خفَّ منْ بغدادَ جيشٌ فإنَّهُ ... مُشارِفُ مِصْرَ في المَدَى المُتطاوِلِ
وإنَّ استِباقَ الوقتِ في الحربِ عُدَّةٌ ... لَعينُ على وافٍ من النّصرِ فاصلِ
فهلا بَعَثْتُمْ منْ فِلَسْطينَ فَيْلَقاً ... عليه الفتى المَرْجُوُّ يومَ الغَوائِلِ
فليسَ لِموسى كابنِ أعْيَنَ خِبْرَةٌ ... إذا الأرضُ ماجَتْ بالقَنا والقنابلِ
ولا هو طِبٌّ بالمكايدِ مِثْلَهُ ... إذا سَبَقَ الرأيُ اصْطِدامَ الجَحافِلِ(١)

ترى العبّاسة - عن حقّ - أنّ الجيوش العسكريّة ليست مستطيعة وحدها أن تحسم، فالسياسة دهاء وحيلة، والقوّة هي الكلمة الأخيرة وليست الأولى لحسم الفتن والثورات.

للثائرين مطالبهم التي يمكن الحوار حولها دون اللجوء إلى القوّة، وما يمكن إدراكه بالسياسة لا يستدعي الجيوش. إنه صوت العقل والحكمة وإيثار الاعتدال، وتشير العبّاسة بخطة حربيّة تنمّ عن عقليّة سياسيّة راجحة:

إذا جِئْتُمُو مصراً فلا تَبذُلوا لها ... تَصَلُّفَ غازٍ أو عِداءَ مُقاتِلِ
فإنكمو إنْ تَشْهَرُوا السيفَ تَشْهَدُوا ... ضَواريَ آسادٍ وعُصْمَ أجادِلِ
ولكنْ عليكم بالمكيدةِ تَظْهَرُوا ... ويارُبَّ نصرٍ في مَكيدةِ باسِلِ
عليكم بِتارِيثِ الخُصومَةِ بينهمْ ... وإذْكائِها هوْجاءَ بينَ القبائِلِ
بنو مصرَ مشْغوفونَ بالخُلْفِ بينهم ... على باطلٍ إنْ شِئْتَ أو غيرِ باطلِ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص١٦٥.
(٢) المصدر السابق: ص ١٦٦

العبّاسة التي تتكلم أم عزيز أباظة؟!. وهل يتكلم عزيز عن مصر في الزمن العبّاسي أم مصر المعاصرة؟!. إنّ تحليل ما تقوله العبّاسة على ضوء الزمن الذي كتبت فيه المسرحيّة يكشف عن موقف الكاتب أكثر ممّا يعبّر عن رؤية الشخصيّة التاريخيّة. مصر القويّة - قديمًا وحديثًا - لا يؤثر في وحدتها إلا " المكيدة" و " نشر الخصومات"، ويعتقد أباظة أنّ المصريين

" شغوفون" بالاختلاف والصّراع. أهو الصّراع" الحزبي(*)" الذي يعاصره وينتمي فيه - دائمًا - إلى أحزاب الأقليّة ؟!.

إنّ فكرة الهجوم لن تحسم الأمر، ولن تحقق النّصر إن لم تكن تجلب الهزيمة فأفضل الطرق لتحقيق النّصر، اتباع أسلوب الفتن والمكائد وإشعال نار الخصومة بين القبائل.

ولا يقتصر دور العبّاسة على وضع خطط حربيّة، أو الإدلاء برأيها في الأحداث السياسيّة، بل إنّ البعض يفد إليها آخذًا بمشورتها.

جاءها يحيى بن خالد وزير الرّشيد طالبًا منها المشورة في أمر الخصوم، فقالت:

أبـي، إنّ في حُكْمِكُـمْ ثَغْـرَةً وإنّ لأعدائِكُـم مَذْهَبَا
وقـالوا الـوزارةُ في بَيْتِكُمْ فَمَا رُمْتُموُ غيرَها مَطْلَبَا
يُورّثُهـا والـدٌ لابْنِـهِ أمَا غيرُ بَرْمَكَ مِنْ ٱلْجَبا؟(١)

لقد بصّرت يحيى بن خالد ومن على نهجه بخطأ منهجهم الذي لا يتكيء على مذهب قويّ في توريثهم الوزارة لأبنائهم، وهذا يتعارض مع مبدأ تكافؤ الفرص، وهو ما يفتح عليهم باب العداوة والبغضاء.

(*) كان عزيز أباظة من المحسوبين دائمًا على الأحزاب غير الشعبيّة، وعُرف بولائه للملك وأحزابه.

(١) المصدر السابق:ص ١٧١.

إنّ العبّاسة صاحبة حنكة سياسيّة، ونظرة ثاقبة للأمور، ولكن هذا الوعي السياسي، وهذا العقل الرّاجح، وهذه النظرة الثاقبة، تثير عليها الأحقاد، فها هي زبيدة - زوج الرّشيد - تمتليء حقدًا عليها وكراهية، لاهتمام الرّشيد بها، فتضيق العبّاسة صدرًا بهذا العقل الراجح الذي لم يجلب عليها إلا المتاعب والأحقاد:

إنْ كانَ حقًّا ما ذَكَرْتُ فَكَمْ جَنَى ... بِمَضَائِهِ عَقْلٌ على أصْحَابِهِ
فإذا مَخَضْتُ أخي النصيحةَ فالذي ... أبْغِيهِ صَوْنُ كِيَانِهِ ووِثَابِهِ
وبقاءُ دولتِهِ المُنِيفَةِ تحتَهُ ... أبدًا، وتحتَ الصيدِ منْ أعْقَابِهِ(١)

إنّ العبّاسة ليست لها أطماع سياسيّة تسعى لتحقيقها، إنّ كلّ ما تهدف إليه، صيانة عرش أخيها وبقاء دولته!!.

وبقاء الدولة وازدهارها لن يتحقق بالتأييد والموافقة المطلقة ، فالرّشيد يحتاج إلى من يرشده ويبصّره ويهدي إليه عيوبه وينقل ما يشكو منه المحكومون. العبّاسة تقدم النصيحة من أجل المستقبل، والمؤيدون - بلا منطق - يهددون الاستقرار والتطور.

ثالثاً - النساء الحاكمات:

تلعب الملكة شجرة الدرّ دورًا حيويًا في الحياة السياسيّة، فالملك الصالح نجم الدين أيوب، لا يستطيع أن يتخذ قراراته السياسيّة دون مشورتها والرّجوع إليها.

فشلت خطة الملك الصالح في الوصول إلى مصر، وتسرّب اليأس إلى نفسه، فأسرعت شجرة الدرّ بتقديم حكمتها السياسيّة التي تنمّ عن وعي ودراية:

لا تَهِنْ للخُطوبِ يعْصِفُ بكَ الضعـ ... ـفُ ويَصْدَعْكَ عن مَرَاقي النّجاحِ
إنْ أزَلُوكَ عنْ ولايةِ مِصْرٍ ... فَقُدِ العَزْمَ واحتَشِدْ للكفاحِ
والمَقاديرُ ذاتُ كَرٍّ وفَرٍّ ... وغُدُوٍّ وجيئةٍ ورَوَاحِ (٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٣٩.

(٢) المصدر السابق: ص٤٥٨ ، ٤٥٩.

إنّ التجلّد والصّبر وتجديد العزم هم وسائل النصر، والمقادير لا تثبت على حال واحدة، لذلك فهي تحتاج إلى خبرة ودراية.

ولهيام أهداف سياسيّة تودّ تحقيقها، ولن تتحقق أهدافها تلك إلا إذا أصبح العرش واهي القوى، وبيبرس هو الركن الحصين للعرش، فلابد إذا من وضع خطة سياسيّة ترمي إلى إقصائه عن العرش:

سلافة: **أبيبَرْسَ سيّدتي تَقْصِدينْ؟**

هيام: **أجَلْ، فَعَلَيْهِ عقدْنا المُنى**

إذا نحن فُزْنا بإقْصائِهِ عن

العَرْشِ ، فالعَرْشُ واهِي القُوَى

وإنْ فَقَدَ العرشُ أركانَهُ

فقُولي اضْمَحَلْ، وقولي هوَى

ولكن قبول حكم المرأة ليس مستساغا عند الرّجال، لقد تذمر المماليك لحكم شجرة الدرّ، فقالت غاضبة:

أفَناقِمُونَ علَىَّ أنّي قِبْلَتِي الشُّورَى ... وأحكــــامُ الكــــتابِ إمــــامِي

أمْ غاضِــبونَ لأنّــني أوْقَعْــتُ بــالـ ... إفْــرِنْجِ فاعْتَصَــمَتْ عُــرَى الإسلامِ

صَــبْرًا بَــني أيّــوبَ لا تَــتعجّلُوا ... كالغــــافلينَ مصــــايرَ الأيّــــامِ

أنــا زَوْجُ عَمِّكُمُــو أسـرَّ إلــيّ بالـنـ ... جْــوى فقلــتُ اهْــدَأْ، وَنَــمْ بِســلامِ

إنّــي لحافِظَــةُ الــتُّراثِ لآلِــهِ ... عهْدِي إليه على المَدى وذِمَامِي(١)

لقد استطاعت شجرة الدرّ أن توجد نظام حكم عجز عنه الرّجال، فعندما توفي الملك الصالح تملكت زمام الأمور، فحكمت بالشّورى وبكتاب الله، وطاردت الإفرنج، وحافظت على الدولة وما تزال هي الحاميّة للتراث، فلماذا هم غاضبون وناقمون من حكم المرأة!!.

---

(١) المصدر السابق :ص ٤٧٣.

ما أسقطته شجرة الدرّ من حساباتها هو العُرف الذي لا يعترف بحكم امرأة لأنّه لا يعرفه، فقد كانت صراعات المماليك من الرّجال لا تتوقف، فكيف يكون الأمر إذا كان الحاكم امرأة يرى أيّ من أمراء المماليك أنّه أولى منها بالسّلطة لأنّه أفضل من ناحية، ولأنّه رجل من ناحية أخرى.!

شجرة الدرّ صاحبة عقليّة سياسيّة راجحة تتفوّق بها على الرّجال:

تقول مخاطبة أقطاي:

أدْري ولكــنّ السياســة مهــنةٌ ... إنْ راضَها جيْشُ هـوًى وتحطّما
أقطايُ دَعْ ما لستَ تُحسِنُهُ لِمَنْ ... عَـرَكَ الأمـورَ وسَاسَـها فـتعلّما(١)

السياسة - عند شجرة الدرّ - ليست إلا "مهنة" صعبة تفوق طاقة الجاهلين بأساليبها وقواعدها. ومهنة السياسة لا تقتصر بطبيعة الحال على الرّجال وحدهم، فهي مهنة إنسانيّة لمن يقدر على تبعاتها وليس لمن ينتمي إلى جنس بعينه، وترى شجرةَ الدرّ أنّها تملك المؤهّلات اللازمة التي تؤهّلها لممارسة هذه المهنة بجدارة، يتبدّى ذلك في نصائحها التي تدلّلان على الوعي والفطنة:

يا قومُ ضبطُ النّفسِ من عَزْمِ الحِجَى ... ونجـاحُ كـلّ سياسـةٍ كِـتْمانُها(٢)

ولشجرة الدرّ خصوصيّة تتجاوز أنوثتها، فهي ملكة قبل أن تكون امرأة.

تقول مخاطبة أيبك:

إنْ بـتُّ تَعْطِفُـنِي إلـيكَ عواطِـفٌ ... هاجَـتْ نوازِعُهـا الهَـوى بفـؤادي
فلقَـدْ تعـبّدَنِي ورنّـحَ في دَمِـي ... حُـبٌّ ذَخَـرْتُ كـريمَه لِـبِلادي
وطَـنٌ أفدّيـهِ وَقَـلَّ لـه الفِـدَا ... بدمـي وأنْفَـسِ طـارِفي وتِـلادي
طَالَعْـتُهُ بعـضَ الرقـيقِ فضَـمّني ... وأقَـرّ في دَرَجِ السـماءِ مهـادي(٣)

---

(١) المصدر السابق:ص٤٨٦ ، ٤٨٧.
(٢) المصدر السابق:ص ٤٩٣.
(٣) المصدر السابق: ص ٤٩٩، ٥٠٠.

إنّ حبّ الوطن هو ما يملأ كيانها ويطغى على وجدانها، لذا فإنّ أيّ حبّ آخر يفنى في هذا الحب الأعمق، الذي تفتديه بكل غالٍ ونفيس.

ولذلك فإنّ الحبّ الذي تطلبه من أيبك يبدو مختلفاً عن الشائع والسائد من النمط المألوف للحبّ في زمن المماليك:

إنْ شئْتَ تَجْزيني الوفاءَ بِمثْلهِ — فافْرُغْ لمِصْرَ وشعْبِها المنهوكِ
يا مصْرُ حُبُّكِ كُلُّ حبٍّ دونَهُ — نَحْيَا بِه ولَهُ.. ولَفْنَى فيكِ([1])

إنّ الوفاء لمصر ولشعب مصر هو الحبّ الذي تطلبه ولا ترضى عنه بديلاً.

وتتمتّع شجرة الدرّ بالدهاء السياسي، فهي متوقدة الذهن لمّاحة الذكاء. ويمكننا أن نلاحظ أنّ ذكاءها من ذلك النوع العملي الذي يمتاز بالسّرعة والعمق، عندما أعلنت تنحّيها عن حكم البلاد تمهيداً لحكم عزّ الدين أيبك، ثار الناس معترضين، فأسرعت بتقديم حكمتها السياسيّة:

لا تزِلُّوا إنّ التحمُّسَ تَعْمَى — عنْ هُداها الوضيءِ فيها العقولُ
نحن نَبْني الدُّولاتِ تبْقى على الدّهْرِ — وأمّا أشخاصُنا فتزولُ ([2])

أمّا هيام فصاحبة فلسفة سياسيّة، فهي امرأة حكيمة بصيرة بموارد الأمور ومصادرها، دارسة لنفسيّات من حولها دراسة دقيقة. إنّها تدرك - وبوعي - طبيعة الشّعب المصري إدراكاً تتفوّق به على الرّجال.

يثور أقطاي لسماعه هتافات بحياة الملك، فيتقدّم منها قائلاً:

أسامعةٌ أنتِ هذا الهُتافَ؟!

فتردّ قائلة: أجَلْ تلك مصرُ وعادتُها

---

(١) المصدر السابق: ص ٥٠٠.

(٢) المصدر السابق: ص ٥٣١.

إذا رَضِيَتْ، وإذا أنكرتْ	**عَلَتْ بالمهازلِ أصواتُها**
لها الله تكثرُ صيحاتُها	**هَباءً وَيَنْدُرُ إنصاتُها(١)**

إنّها لا تعبأ بهذا الهتاف ولا تلقي له بالاً، لأنّها تعي مصادره، وتفهم حقيقته جيدًا فهمًا يعجز عن إدراكه أقطاي!!.

ويمكننا أن نتوقّف مرّة أخرى لنشير إلى عزيز أباظة نفسه وموقفه المتعالي من الجماهير والشّعب. الهتاف هو سمة المصريين في كل المواقف، وغياب العقل والإنصات هو المسيطر والمهيمن. وفي الواقع السياسي المعاصر لم تكن اتجاهات الجماهير وهتافاتها ممّا يروق لعزيز أباظة، ولذلك فهو يدينها ويحتكر لاتجاهه حكمة لا تدركها جماهير الهاتفين.

وتمتلك شجرة الدرّ عقليّة سياسيّة راجحة تتفوّق بها على الرّجال، إن حياتها ملأى بالعظات والحكم السياسيّة، فهي تدرك أمورًا قد تغيب عن الرّجال:

ما حُكْمُ مِصْرَ يهيِّنٍ	**إنْ لم يُسَاوَرْ في حَذَرْ**
جَمَعَتْ إلى أبنائِها	**شِيَعًا وأخلاطًا أُخَرْ**
مُتَنابِذيْنِ فبعضُهمْ	**يَطْوِي لبعضِهم الخُمَرْ(٢)**

فمن مقوّمات الحاكم النّاجح اليقظة والحذر،وأن يكون واسع النّظر عظيم المكر حتى لا يحدث مالا تحمد عقباه.

وتمتلك شجرة الدرّ من القوّة والصّلابة ما يجعلها قادرة على دفع كيد الطامعين. جاءها قاضي القضاة قائلاً:

إنّ أقطايَ يَدْفعُ المُلْكَ للهُوّةِ

شجرة الدرّ: أدْرِي، وسوف لا أتردّى

---

(١) المصدر السابق: ص٥٣٧.

(٢) المصدر السابق:ص٥٤٤.

فليكيدوا كيدًا فإنّ من الكيْدِ لأدْهَى من كَيْدِهِم وأشدّا
ساقِي مصرَ بَغْيَهُمْ وأقيهِ كان هذا عَهْدًا عَلَيَّ ووَعْدَا
هو زوْجِي وسيِّدي وشقيقُ الـ نَّفْسِ مهما أشاحَ عنّي وَصَدّا(١)

إنّ شجرة الدرّ ملكة وزوجة، لقد اتخذت على نفسها عهدًا بحماية الوطن وحماية زوجها معًا ولا عجب في ذلك، فإنّ عاطفتها نحو زوجها عاطفة وطنيّة فـ "أيبك" في نظرها "مصر" التي تتبعها وتقدّسها وتفتديها:

وإنّكَ مِصْرُ التي أفْتَدِي وإنّكَ مِصْرُ التي أتْبَعُ
أُقَدِّسُها قِطعةً في الوجودِ وأنتَ الوجودُ بِمَا يَجْمَعُ(٢)

وهي عميقة الشعور بمأساتها الحقيقيّة تلك المأساة التي لا تنفكّ عن مأساة مصر، فعندما يكاشفها عزّ الدين أيبك بإقباله على الزّواج بحجّة أنّه زواج سياسي حماية لمصر، فتقول في تأثّر:

مِسكينةٌ مصرُ كمْ يُفْشِي الفسادُ بها طاغٍ بَدَا في مُسُوحِ المُصْلِحِ الحَدِبِ
يَبْنِي على الزُّخْرُفِ الخدّاعِ دعْوَتَهُ والغِشُّ أمْعَنُ إسْفافاً من الكَذِبِ(٣)

إنّها تربط بين مصيرها ومصير مصر باعتبارها تمثيلا لحقيقة الوضع الذي يعيشه الوطن، فتجعل مصر حالّة محلّ صورتها التعسة إمعانًا في السخرية من واقعها السيّء الملموس، وفي حالة نفسيّة سيّئة تقول في ثورة:

أعْطَيْتُها جَهْدِي وإيـ ـثاري وخَالِصَتي ومالي
فتجهّمَتْنِي حينَ دا لتْ دَوْلَتِي وضَحَتْ ظِلالِي
واليومَ ألْفَظُ كالنُّوا ةِ فأيْنَ مِصْرُ وتلكَ حالي(٤)

إنّ شجرة الدرّ تواجه أزمة. إنّ مأساة شجرة الدرّ الحقيقيّة ليست في

---

(١) المصدر السابق:ص، ص٥٩٣.
(٢) المصدر السابق: ص ص٥٩٦.
(٣) المصدر السابق: ص٦٠٢.
(٤) المصدر السابق: ص٦١٢.

ضعفها أو زوال ظلالها ولكن في تصدّع بنيانها الاجتماعيّ، في تشتت أشلائها إنّها في موقف يعكس التقدير والاعتراف بالحقوق فيخامرها الشعور بأنّها أعطت أكثر ممّا أخذت بل لعلّها لم تأخذ شيئا لذلك فهي في أمسّ الحاجة لمصر لتجمعها من جديد حتّى تعيد إليها الهويّة.

ثالثاً: خصوصيّة الإحساس النّسائي:

المفهوم الذى نعنيه بخصوصيّة الإحساس النسائي، هو تلك المشاعر التى تتميّز بها المرأة عن الرّجل ليس لأنّ الرّجل يفتقدها، ولكن لأنّها أشدّ وضوحًا عند المرأة.

لا يختلف الرّجل عن المرأة في إحساسه بالزّمن وفي اعتمال الصراعات النفسيّة داخله، ولكنّ الأمر أكثر وضوحًا عند المرأة لأنّ الزمن يسحب من رأسمالها الحقيقي وهو الجمال الذي يتعرّض للذبول، وفي داخلها صراعات أشدّ عنفًا من تلك التي تعتمل داخل الرّجل لأنّه يملك أن يبوح ويصرخ بكل شئ، ولا تملك المرأة أن تفعل ذلك.

(أ) الزّمن:

إنّ الزّمن عند لبنى في مسرحيّة" قيس ولبنى" زمن نفسي يتشكّل تبعًا لطبيعة الموقف الذى تمرّ به.

لقد تعرّضت لبنى لظلم شديد فالحياة لا تمنحها ما تحبّ بل وتسلبها ما تحبّ ولكن الزّمن غير مسئول عن هذا إنّها تبرّىء الزّمن من الخطأ أو حتّى من اللوم إنّ قيس هو المسئول عن هذا:

يا أخي قَيْسُ ظَلَمْتَ الدهْرَ ما رابني دهْري ولا رَوَّعَني
يُخْطِئُ الناسُ فإنْ حاسبْتَهُمْ نَسَبُوا أخطاءَهُم للزّمَنِ(١)

---

(١) المصدر السابق:ص١١٦ ، ١١٧.

وعندما تغادر أرض كنانة وتلقي عليها نظرة الوداع، تقول في إحساس عميق بالزّمن:

فقولا لـه يَخضَـعْ لِما هـو كـائنٌ	فما حسْرَةٌ تُجْدي ولا البثُّ نافعُ
وهيهاتَ ما ماضٍ من العيشِ عائدٌ	ولا الأمْسياتُ الحالياتُ رَواجِعُ(١)

إنّ ذكريات لبنى ترتبط بالمكان، وهذا المكان ينخرط في دوامة الزّمن. إنّها تستشعر قسوة الزّمن من خلال هذه المواجهة النفسيّة الحادة لذكريات الماضي الذي لن يعود، فالزّمن يتحوّل إلى همّ من همومها التي تعانيها، لذلك تقول في تأثّر ظاهر:

أيْقظْـتِ فيَّ الفِتْـنةَ الـنائِمةْ	يـا لِـيَ مِـنْ مَجْفُـوَّةٍ هائِمَـةْ
ذكّرْتِنـيهِ فَذكَـرْتُ الصِّـبا	والوَجْـدَ في أيامِـهِ الحالِمَـةْ
والعَهْـدَ في قُدْسِـيِّ لالائِـهِ	والجَحْـدَ في ألوانِـه القاتِمَـةْ(٢)

إنّ الذكريات المترسّبة في وجدان لبنى هي ما تجعلها تعاني قسوة الزّمن، فهي تصارع ما لا طاقة لها به. إنّ الزّمن يتحوّل إلى ذاكرة تستدعيها فتكون بذلك ضحيّة من ضحاياه.!!

(ب) الصّراع الداخلي:

تعاني الملكة شجرة الدرّ صراعًا نفسيًا داخليًا يكاد أن يفتك بها، يواجهها عزّ الدين أيبك زوجها بإقدامه على الزواج، فتقول في تأثر ظاهر:

مالي ولـلمُلْكِ. فاعلمْ. أنّني امرأةٌ	أنـتَ الحياةُ لها والظِلُّ والكَنَفُ
ما المُلْكُ ما الجاهُ ما الدُّنيا إذا جُمِعَتْ	مـا بيننا في مَغانِي قَصْرِكَ الغُرَفُ
لم يَبْقَ لـي أمـلٌ إلا رِضـاكَ فـلا	تَصْرِفْهُ عنّي فمالي عنكَ مُنْصَرَفُ(٣)

(١) المصدر السابق: ص ٨٤.

(٢) المصدر السابق: ص ٩٣.

(٣) المصدر السابق: ص ٦٠١.

إنّ شجرة الدرّ امرأة قبل أن تكون ملكة، وما يعنيها كأيّة امرأة أن تجد رجلا يكون لها ظلا وسندًا في هذه الحياة!! فما قيمة المُلك والجاه إذا ما شعرت المرأة بأنّها مطعونة بالانهزام الأنثوي، بالإحساس باللاأهميّة واللاجدوى، هذا الشعور وذلك الإحساس كفيل بأن يصدع منها أي بناء مهما كان قويًّا.

إنّ الحبّ غريزة في كلّ حي وطبيعة في كلّ إنسان (يصهر بحرارته الملك المتوّج، وينسلّ إلى قلب العبقري، ويقتحم على السياسي والقائد والثري، فالحياة كلها ميدانه والنّاس كلها فرسانه، يغزو بسلطانه الرّجال والنساء)(١).

تعلو عاطفة الحبّ عند شجرة الدرّ إلى الدرجة التي تتخذ فيها من الحبّ "الديانة" لها فلا حياة لها بدونه، وتتوحّد مع الحبّ بمشاعرها وحواسها، فتنعزل في هذه العاطفة التي لا تضاهيها شيء في الحياة:

فَدَتْـكَ نَفْسِي عِزَّ الدينِ أيُّ أسًى ... يَهْتَاجُ في عَتْبِكَ الباكِي ويَنْدَلِعُ
لا شيءَ كالحبِّ ... لا مُلْكٌ ولا ولدٌ ... ولا شَبَابٌ ولا الدُّنْيَا بِمَا تَسَعُ
والحبُّ إنْ شَرُفَتْ أعراقُهُ وَصَفَتْ ... يَسْمُو على قِيَمِ الدُّنْيَا ويرْتَفِعُ
ما أضْيَعَ العُمْرَ إنْ لمْ تَحْتَرِقْ كَبِدٌ ... وتَحْتَدِمْ لوْعَةٌ في القلبِ تَضْطَرِعُ(٢)

وقد اكتملت في شجرة الدرّ كلّ صفات الأنوثة وطبائعها،فهي أنثى قبل كلّ شيء، ولهذا نرى شعور الغيرة فيها قويًّا جامحًا؛ فقد أخذتها الغيرة من زوجة عزّ الدين أيبك عندما أقدمت على الزّواج منه وتعبّر عن هذه الغيرة في قولها:

بيْني وبيْنك شُقّةٌ جاهدتُ أنْ ... يجْتازَها كِبْري فخابَ جِهَادي(٣)

إنّ الغيرة حاجة من حاجات المرأة لا تستطيع أن تستغني عنها لترضي النّزعة الغريزية فيها،كامرأة "أنثى"، وشجرة الدرّ امرأة "أنثى"، والغيرة مظهر

---

(١) د. أحمد الحوفي :الغزل في الشعر الجاهلي، ط٢،نهضة مصر، ١٩٦١، ص ١٢٧.
(٢) عزيز أباظة : الأعمال الكاملة ، ج١، ص ٤٩٦.
(٣) المصدر السابق: ص٤٩٩.

من مظاهر أنوثتها تلك فكان لابد لها إذًا من إرضاء هذه الغريزة.

ويعتمل الصراع النفسي بداخل شجرة الدرّ بفعل الزّمن، إنّ قيمة المرأة الأنثى تعتمد على الشباب والجمال، وتقدّم الزّمن يعني تراجعًا حتميًّا للشباب والجمال، ولهذا يتحول الزّمن إلى همّ من هموم شجرة الدرّ التي تعانيها:

إيـهِ مـرآتيَ يـا أخـتَ شـبابي حدّثـيني
اكْذبيـني إنّـه يُسْـعِدُنِي أنْ تَكْذبيـني
لا أحـبُّ الصدْقَ يجلُـو لـي شُحُوبي وغُضُـوني
خانَـنِي الـنّاسُ فَقُصّـي خُلُـقَ الـنّاسِ وخُونـي
أكَـذا غـاضَ شَـبابي أكـذا ارْبَـدَّ جَبِيـنِي
لا تقُولـي إنّهـا السّـنُّ وأحـداثُ السّـنين
لمْ تَكُونـي في دُجَـى الخَطْـبِ عَزائِي. لمْ تَكُونـي
إنّـه حِقْـدُكِ. حـتّى أنـتِ أخلفْـتِ ظُـنُونِي
مـنْ يَقِينِـي منـكِ. زُلْزِلَـتِ يَقِينِـي. مـنْ يَقِينِـي!. (١)

إنّ الزّمن عدو غادر للمرأة يتسلل إليها متلصصًا ليفسد عليها كلّ شباب وجمال، وفي مواجهة حادة مع المرآة تدرك شجرة الدرّ قسوة الزّمن، هذا الغضون والشحوب قسوة السنّ وأحداث السنين فزعت! لقد تلاشت الأنثى فيها إنّ الصدق سوف يدمّرها، سوف يكشف لها الحقيقة المؤلمة فهي لا تريده، بل تريد الكذب ليحجب عنها هذا الألم وتلك المرارة، ولكنّ الزّمن قاسٍ ولا فكاك منه إنّه واقع مرير لابد من معايشته، عندما تواجه هذه الحقيقة المؤلمة تقول في حدّة باكية:

أرَأيتُمُو كيف اسْتدارَ الدّهرُ لي ... فـادالَ من شاني وغـضّ مكـاني
لم يَبْقَ لـي مُلْـكٌ، ولا حَـوْلٌ، ولا ... زَوْجٌ، ولا دَارٌ فمـا أشْـقاني(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص٦٢١.
(٢) المصدر السابق:ص٦١١.

لقد تحولت إلى ضحيّة من ضحايا الزمن القاسي الذي سلبها كلّ شيء، لقد فرض عليها حاضرًا تعسًا مليئًا بالمعاناة والقلق، ومستقبلا ميتًا يخلو من الحياة الحقيقيّة. مستقبل يتساوى مع العدم فما أشقاها!!.

تطوّر العلاقة في الزّمن الحديث

منطقيّة الاختلاف في القضايا والمعالجة بحكم التطوّر الزمني:

يمارس التطوّر الزمني تأثيرًا على المجتمع بقيمه وعاداته، فيحدث فيه تغيرات ماديّة وجذريّة ممّا يؤدي إلى إحداث عدة من المتغيّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة التي تتفاعل داخله وتتحكم في مسار الأفراد. إنّ في سريان الزّمن وتقدمه جلبًا للجديد، وتغييرًا ضمنيًا لبعض القديم تبعًا لحكم التطوّر الزمني، فما نجده غير منطقي وغير مستساغ في الماضي يصبح منطقيًّا ومستساغًا في الحاضر، وما كان مرفوضًا في الماضي يصبح مقبولا في الحاضر.

إنّ الزّمن نسبي متغيّر ومتطوّر، ومع تطوّره يحدث الكثير من المتغيرات المتلاحقة التي تصاحب تطوّر الحضارة الإنسانيّة، فسنّة التطوّر قوّة غريزيّة وطبيعيّة ولكنّها غير عاقلة، ولذلك كان على الإنسان أن يستعمل عقله في توجيهها الوجهة التي تتمشّى وتقدمه الحضاري.

ولنتوقف أمام مسرحيّتين اجتماعيّتين معاصرتين واقعيّتين هما: أورق الخريف وزهرة، لنرى إلى أيّ مدى حدثت بعض المتغيّرات، والتي قد تبدو غريبة عن بيئتنا الشرقيّة وعلى واقع حياتنا المألوفة.

أوراق الخريف:

نظمت هذه المسرحيّة في شئون الحياة العصريّة، وهي تحمل في طيّاتها بعض المواقف التي قد تبدو غريبة عن بيئتنا الشرقيّة.

تجري أحداث هذه المسرحيّة في أسرة "قاسم" المكوّنة من السيدة وداد زوجته، و"إقبال" ابنتهما. عندما تبلغ إقبال سنّ الزواج تُخطّب لـ"عدنان" ابن أكرم باشا، وقد كانت السيّدة وداد تحت ولاية أكرم باشا قبل زواجها من قاسم، وأثناء فترة الخطوبة تظهر شخصيّة جديدة هي شخصيّة "مهيب" الذي لا نلبث أن نعلم أنّه شريك لقاسم في التّجارة، وأنّه قد عاد من دمشق بعد أن مكث فيها على ما يربو من عشرين عامًا .

ثمّ نفاجأ بغرام يجري بين مهيب ووداد أثناء استضافة قاسم لمهيب في بيته، ومع أحداث المسرحيّة نعلم أنّ مهيبًا كان قد تقدّم للزّواج من وداد في صدر شبابه، ولكنّ هذا المشروع لم يتمّ، وتدور بينهما قصائد من الغزل الحار في منزل الزّوج، وعلى قيد خطوات منه بل وتحت سمعه وبصره، ثمّ ما تلبث وداد أن تصارح زوجها بحبّها لمهيب، وتطلب منه الطلاق استكمالاً لمسيرة هذا الحبّ، والزوج هادىء لا يثور، ولا تثوب الزّوجة إلى رشدها ، ثمّ تنفك العقدة بتدخّل إقبال التي تتوسّل إلى مهيب ألا يحطّم سعادتها وألا يحطّم الأسرة بالتفريق بين والديها تفريقًا أصبح من المؤكّد أن تؤدي الفضيحة الناشئة عنه إلى فسخ خطبتها من عدنان.

زهــرة:

مسرحيّة زهرة مسرحيّة معاصـرة أحداثها أحداث كل عصر ، تدور هذه الأحداث في السنوات العشر الأوائل من هذا القرن الماضي، إنّها نموذج متميّز لبنات ونساء القرن العشرين وهو نوع من النّساء قد لا يكون جديرًا بالحفاوة أو الحديث - كما يقول عزيز أباظة نفسه - فهو يحمل بداخله العديد من المتغيّرات : اقتحامًا، وابتذالاً، وجرأة على الحياء .

تدور أحداث هذه المسرحيّة في أسرة "ظافر" المكوّنة من زوجته "زهرة" وابنته "صفاء"، ونلاحظ أنّ العلاقة بين الأمّ "زهرة" وابنتها "صفاء" علاقة شبه مبتورة، الأمّ دائمة الإهانة والتجريح لابنتها أمام الآخرين، وترفض كلّ من يتقدّم لخطبتها، وتسير أحداث المسرحيّة لنجد أنّ الأمّ تمارس سلوكيات شائنة، وتقيم سهرات ليليّة في منزل الزوج يحضرها الكثير من الشباب والكبار، وتتناثر فيها كلمات لاذعة والزّوج صامت لا يتخذ أيّ موقف، بل و يفسّر تصرفات زوجته على أنّها نوع من اللهو تذيب به الملل. وبمرور الأحداث نكتشف أنّ صفاء ليست ابنة شرعية لظافر، فهي تنتسب لـ"كريم" وهو عجوز متصابي ربطته بزهرة علاقة محرّمة أيّام الصبا، ويظهر شاب من أصحاب سهرات زهرة الليلية يُدعى يحيى يتقدّم لخطبة صفاء، فتوافق مرغمة أملا في الخلاص من منزل الأمّ ، ولكنّها تتزوّج وتقيم في المنزل نفسه تنفيذاً لرغبة الأمّ التي تنشأ بينها وبين زوج ابنتها علاقة محرّمة ، وتدور بين زوج الابنة والأمّ كلمات الغزل الصّريح، وعلى مسمع ومرأى من أهل المنزل جميعهم، والزّوج لا يتخذ أيّ موقف تجاه ذلك، ثم يمرض "نصر الدين" والد يحيى فتذهب صفاء إليه وتمكث معه لمداواته ، وعندما يتماثل للشفاء تنال صفاء تقديره واحترامه كما تنال تقدير يحيى واحترامه، فيترك يحيى منزل ظافر ويقيم مع زوجته في منزل أبيه، وعندما تعلم زهرة بهذا تحاول استرجاعه ولكنّها تفشل، ثم تفاجأ زهرة بخبر حمل ابنتها فتنفجر في حدّة عصبيّة وتعترف لزوجها بعدم انتساب ابنته إليه، ولا يتمالك الزّوج نفسه فيطلّقها وتخرج زهرة للشارع، وتسير الأحداث لتصبح عليلة القلب، ولا تجد ملاذًا تذهب إليه إلا بيت ابنتها حيث تلفظ أنفاسها الأخيرة هناك.

وبعد هذا العرض السّريع نتوقف أمام بعض القضايا في مسرحيّة "أوراق الخريف" لنرى بعضًا من هذه الاختلافات والتغييرات بحكم التطوّر الزمني.

١- تغيير القيم:

نلحظ بصورة واضحة اهتزاز القيم وتغييرها بفعل التطور الزمني.

تقول فاطمة:

أين الحيا في بناتِ البيوتِ؟ أين نقابُــــهُ!
غرامُهُنّ كجوعِ المحرومِ يجري لُعابُـــهُ
حلاوةُ الحبِّ يومٌ وفي الغداةِ عذابُهُ (١)

إذا ما تذكرنا أنّ هذا النقد القاسي يتناول المرأة في أوائل القرن الماضي، والتي يُنظر إليها الآن على أنها - في الغالب الأعمّ - الأكثر حياءً وتمسّكا بالفضيلة، وإذا تذكرنا أنّ ما تقوله فاطمة يوشك أن يتطابق مع النقد الموجّه للمرأة المعاصرة؛ لأدركنا نسبيّة القيم وخضوع معايير الأخلاق لأحكام الزّمن ومتغيّراته.

٢- الموقف من الأعراف:

تنتقد أمّ الهنا تصرفات وداد قائلة:

هذه ثورةٌ على العُرْفِ والما ثورِ هذي نوازعٌ هادِمَاتُ

وتردّ وداد قائلة:

إنّ عُرْفًا يُضْفِي الشقاءَ لَعُرْفٌ مُجْرِمٌ سَنَّهُ الغُواةُ البُغَاةُ(٢)

ومرّة أخرى يبدو واضحًا أنّ النقد والردّ ممّا ينطبق على واقعنا المعاصر، ويؤكّد نسبيّة هذه الأعراف المقدّسة، ويفضي إلى أنّ الصدق مع النفس والالتزام بالضمير الذاتي أقوى من الثوابت التي يتمّ ترديدها بلاوعي.

(١) المصدر السابق: ج٢،ص٤٢.
(٢) المصدر السابق: ص٦٥.

٣- الحريّة والمسئوليّة:

لقد خضع مفهوم الحريّة والمسئوليّة للتغيير.

تقول وداد:

شقيا العُمْرَ فلا هذي ولا هذا يناجِ(١)

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على نسبيّة النظرة إلى هذا الفرض المقدّس، هذه النظرة التي هي وليدة الحاضر بفعل التطوّر الزّمني.

وزواج الحبّ ضدّ العُرف، وهو ما لا تحرص عليه فاطمة حتى لا تعرّض نفسها للوم النّاس تقول:

قالوا: زواجُ الحبِّ ضدُّ العُرْفِ، ضدُّ الشّرَفِ!!

ولكن وداد تعترض على هذا العُرف البالي فتقول:

ما أحْمَقَ الحَيَّ لقدْ أمْعَنَ في سَخائِفِهْ
لو أنْصِفَ الحبُّ لكانَ اللهُ في مشارِفِهْ
ما العيشُ إنْ لمْ يَسْقِهِ الحبُّ جَنَى مراشِفِهْ

ثمّ تسأل فاطمة:

فاطِمُ هل تَهْوِيْنَهُ؟

وتردّ فاطمة:

هوىً بعيدَ العَهْدِ

فتقول وداد:

لا تسْمَعِي فيه إذْنَ للْجَهْلِ أو للحِقْدِ

---

(١) المصدر السابق:ص ٥٨.

فترد فاطمة في نشيج:

وسُمْعَتِي. والنّاسُ. والغمزُ. بأقسىَ صُوَرِهْ؟؟

فتقول وداد:

لاتحفِلي بالقيلِ والقالِ وواري شَرَرِهْ
ما سُمْعةُ المرءِ سوَى سُمْعتِهِ في لَظَرِهْ
إنْ يـرْضَ عنْ مَسْلكِهِ في سرِّهِ وجَهْرِهْ
فلْيَزْدَرِ المُبْطِلَ وليتْرُكْهُ في مُنْحَدَرِهْ(١)

مرّة أخرى نجد في القول والردّ ما يدلّ على نسبيّة هذه الأعراف التي تصبح واهنة بفعل التطور الزمني، ويفتح الطريق لإحلال مشاعر روحيّة جديدة لابد وأن تؤخذ في الحسبان.

٦- القذف والتشهير:

تعدّ قضيّة القذف والتشهير من القضايا التي تهمّ المرأة والرّجل على حد سواء، لما يترتب عليها من عواقب وخيمة تتعلق بتهديد السّمعة والعرض ومسّ الشرف وجرح الكرامة.

تعبّر تيسير عن هذا المعنى في حوارها مع وداد:

فتَحْتِ للشّرِ بابًا يَهُبُّ منه هُبُوبا

وداد: وكيف؟

تيسير: رُبّ عدوٌ يقولُ قولاً مُرِيبًا
وإنّ كلّ مَعِيبٍ يحلو له أنْ يَعِيبًا
والنّاسُ تُصْغِي وتَرْضَي وتُبْدِعُ التّعْقِيبا(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٣
(٢) المصدر السابق: ص ٧٤.

ويقول أكرم مخاطباً وداد:

خاضَتْ النّاسُ في أمورٍ بهذا البيت تجري، وأسْتحِي أنْ أقولا
رُبّمـــــــا بَالَغوا وغالوْا .. ولكنْ أنتِ مَهّدتِ للكلامِ السَّبيلا

فترد وداد:

عـــمْ لا نُلْـــقِ للأقـــاويلِ بـــالا إنْ للـــنّاسِ قـــدْ علمـــتَ فُضُـــولا
عَـــرفَوْا ألْـــتي عَقَـــدْتُ زَوَاجَـــا لمْ أُرِدْهُ فكـــان عِبْـــئًا ثَقِـــيلا
مَـــنْزِلٌ لا حـــياةَ فـــيه وإنْ ضـــمْ إلـــيه حلـــيلةً وحلـــيلا
ومَعَـــانٍ تَخالُهـــا عامِـــراتٌ وأراهَـــا خرائـــبًا وطلُـــولا
دبْ فـــيها الشـــيطانُ يَقْـــتُلُ بالحِـــر مـــانِ عَيْشًـــا جَهْمًـــا وأُنْسًـــا هَـــزِيلا(١)

إنّ الخوف من القذف والتشهير لم يعد يمثّل ركائز اجتماعيّة قويّة يحرص المجتمع عليها، ويمارس من خلالها ضغوطًا على الأفراد والجماعات، وهو ما يؤكّد نسبيّتها ،ويفضي إلى ظهور عوامل جديدة أقوى من هذه الركائز الجامدة الواهية.

يمثّل عزيز أباظة امتدادًا تاريخيًا وفنيًّا لأحمد شوقي، وعلى الرّغم من اختلاف الباحثين والدارسين حول مكانة عزيز ودوره في المسرح الشعري المصري، فإنّه - بإجماع الفرقاء - قد حمل راية المسرح الشعري بعد شوقي، وحرص، في حدود ما يمتلكه من أدوات فنيّة وعلى ضوء رؤيته الفكريّة والاجتماعيّة، أن يواصل مسيرة العطاء المسرحي في دأب وإصرار.

وقد حاول هذا الفصل أن يستعرض عناوين مسرحيّات عزيز أباظة وشخوصه لاستخلاص دور المرأة في البناء المسرحي، ودرجة تأثيرها على الأحداث والقضايا. ثمّ استعرضت الدراسة مضمون مسرحيّاته المبحوثة في

---

(١) المصدر السابق: ص٨١.

إيجاز، قبل التوقف أمام أهمّ قضايا المرأة في مسرحه. وتتمثّل هذه القضايا في أربع:

١- العلاقة بين الرجل والمرأة.
٢- الوعي السياسي للمرأة.
٣- خصوصيّة الإحساس النسائي.
٤- تطوّر العلاقة في الزمن الحديث.

ومن خلال دراسة وتحليل هذه القضايا، يطمح الفصل إلى الإحاطة بالرؤية الشاملة لعزيز أباظة والتعرف على حقيقة مواقفه الفكرية والاجتماعيّة والسياسيّة من منطلق التعامل مع قضايا المرأة. وقد تكون آراء واجتهادات عزيز أباظة ممّا يثير الجدل والخلاف، وربّما الرفض والاعتراض، ولكنّها جديرة بالتحليل والنقد.

لم يكن إنجاز عزيز أباظة بالقليل، ولكنّ المتغيّرات العاصفة التي شهدتها مصر في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، وظهور جيل جديد من الشعراء أصحاب الرؤية الفنيّة المختلفة والاهتمام بالقضايا الاجتماعيّة والسياسيّة المعاصرة، أدّى إلى ضرورة التجديد الذي طال المسرح الشعري. وعبد الرحمن الشرقاوي واحد من الذين أسهموا بجهد بارز في الحياة الثقافيّة المصريّة شاعرًا وروائيًا وقصصيًا وباحثًا وصحفيًا، وكان المسرح الشعري من المجالات التي قدّم فيها إنتاجًا رائدًا يتوقف أمامه الفصل الثالث.

الفصل الثالث

عبد الرحمن الشرقاوي

(١٩٢٠ - ١٩٨٧م)

لعبد الرحمن الشرقاوي سبع مسرحيّات شعريّة:

- مأســــــاة جميلــــــة (١٩٦٢م) .
- الفتـــــى مهـــــران (١٩٦٦م) .
- تمثـــــال الحـــــريّة (١٩٦٧م) .
- وطنـــــي عكّـــــا (١٩٦٩م) .
- الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا (١٩٦٩م) .
- صلاح الدين والنسر الأحمر (١٩٧٦م) .
- عرابي زعيم الفلاحيـــــن (١٩٨٥م) .

تحظى المرأة في هذه المسرحيّات جميعًا بوجود مؤثر متباين الأهميّة والدرجة، وتتأثر صورتها ومكانتها بطبيعة القضايا التي يعالجها النص المسرحيّ، ومدى تركيزه على القضايا السياسيّة الملتهبة.

وقد رأينا أن نتوقف أمام أنماط من نماذج شخصيّاته النسائيّة على النحو التالي:

١. شخصيّة السيّدة زينب بنت علي في المسرحيّتين المتكاملتين (الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا).

٢. شخصيّات أمّ رشيد وليلى وإيمي في (وطني عكّا).

٣. شخصيتا أمّ الخديو إسماعيل، وزوجة الوالي سعيد، ثمّ أرملته في (عرابي زعيم الفلاحين)

ولعلّ النماذج التي نتوقف أمامها تكون كافية للكشف عن الدور الذي تلعبه المرأة في مسرح الشرقاوي، ومدى قدرة الكاتب على توظيفها لخدمة بنائه الفني والقضايا التي يستهدف التعبير عنها. ولا يعني ذلك بطبيعة الحال غياب المؤثر

النسائي في المسرحيات الأخرى، ولكنّ النماذج المختارة من التنوّع بحيث تكفي للدلالة على موقف ورؤية عبد الرحمن الشرقاوي.

المرأة تواجه الطغيان.

إذا كانت البطولة في مسرحيتي (الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا) معقودة للإمام الحسين ابن عليّ بن أبي طالب، وهو يخوض صراعه المبدئي النبيل ضدّ يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، وضدّ فكرة تشويه الإسلام، وتغيير مبادئه، وإفساد مرتكزاته في ركنيه المتمثّل في تحول مبدأ الشورى في أخذ البيعة للحاكم، إلى توريث الحكم كما حدث في طلب معاوية البيعة لابنه يزيد، وفي اتّخاذ الحكام قصورًا وحرّاسًا يمنعونهم ممّن أعطوا البيعة، وإنفاق مال المسلمين في غير وجهه الصحيح. فإنّ لشقيقته السيدة زينب بطولتها التي لا تقلّ أهمية ونبلا.

إنّ علاقة زينب بأخيها الإمام الحسين تختلط بمشاعر الأمومة، وهو ما تعبّر عنه في قولها:

أنـــا أمُّـــك مُـــنْذُ قَضَـــتْ أمُّـــك
فقـدْ أوْصَـتْني وهـي تمـوتُ ألا أغْفَـلَ عـن أخَـوَيّ
قالـــت لـــي كوني أمّهمـــا مـــن بَعْـــدي (١)

من مزيج الأخوّة والأمومة تتشكل علاقة زينب مع الحسين، والملمح الأول في هذه العلاقة، هو استعدادها الدائم للتضحية من أجله، وإلحاحها على أنها ستفديه دائما وتستمرّ معه إلى النهاية.

فإذ يناجي جدّه وأمّه وأباه بما يوحي أنه سيلحق بهم، تشرع زينب للتصريح الموجز المكثف بما يعتمل داخلها تجاه أخيها:

بَلْ أنا أفديكَ من الموتِ (٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: ثأر الله جـ ١ ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت، ص ٧٧.
(٢) المصدر السابق: ص ٧٦.

ويعود الحسين لذكر الموت والتأكيد على قرب رحيله، فتعود زينب لتقاطعه وهي تتماسك لكي لا تبكي:

لا لوجــــــــــعْ قلْـــــــــبي
نحــــــــــنُ فِــــــــــداؤك (١)

ولعله ممّا يؤكد مكانة الحسين في قلب شقيقته المحبّة المخلصة المضحّية، أنها لا تتردّد في الاختيار بينه وبين زوجها . الحسين نفسه يعرض عليها أن تعود إلى زوجها، وهي لا تقنع بالرفض فتزيد عليه تأكيدًا جديدًا على فنائها فيه، وحرصها على البقاء معه مستهينة بكلّ وأغلى ما لديها:

ألـــــــا أجْــــزعُ إذ أمضِــــــي مَعَـــــكْ!
بـــــلْ عِـــيَالي كلُّهُـــم بـــــين يَدَيْـــــك
غــيرَ أنّـــي .. (تكـــتم وَجَلَها لــمْ تــنفجِرْ)
أنـــــتَ نــــورُ الأرضِ .. أنـــــتْ
إنْ رَيْحَانَـــــةَ قلْــــبي لَهِــــيَ أنْـــت
إنْ نــورَ اللهِ في بيــتِ رســولِ اللهِ يـــاويْلي لأنـــتْ
أنـتَ رُكْـنُ الديـنِ والدنْيَا وأرْضِي وسَمَائي والأمَـلْ (٢)

ليس حبّ زينب للحسين مماثلا لحبّ كلّ شقيقة لشقيقها، فالحسين أخ وإمام، حبّ ذاتيّ لرابطة الدمّ بقدر ما هو موضوعي نابع من مكانته الدينية التي تطول وتخصّ المسلمين جميعًا.

إنّ ما قد يلحق به من أذى لا يضير زينب - الأخت - فحسب، ولكنه يضير المسلمين جميعاً.

أخوّة، وأمومة، وحبّ، واستعداد للفداء والتضحية، فمن المنطقي إذن أن

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٧.
(٢) المصدر السابق: ص ١٤٠.

يظلّ الخوف والإشفاق. لا تأمن زينب للعهود والوعود التي تنهال على شقيقها من المؤيّدين والأنصار المتحمّسين، وتظهر خوفها من التراجع والهزيمة وانفضاض الناس من حوله:

أخافُ عليه انْتِفاضَ الرفيقِ وغَدْرَ الصديقِ وكَيْدَ الحليفْ..
ولســـــتُ أراكُـــــمْ لـــــه حـــــافِظِينْ
أأنْـــــتُمْ لـــــه ويْحَكُـــــمْ حـــــافِظُونْ؟(١)

الخوف ليس ذاتيًا مردوده إلى علاقة الإخوّة وحدها، فهو أيضًا خوف موضوعيّ على الدّين الذي يمثّل الأخ الإمام رمزًا من رموزه، ومعنى من معانيه. زينب لا ترفض انخراط الحسين في العمل السياسيّ العام، ولكنّها تطلب الضمانات التي تكفل حمايته وتحقق له الأمان.

هذا الخوف لا يناقض اتباعها الدائم لشقيقها، وهو خوف لا يدفعها إلى تخويف الحسين أو تثبيط عزيمته.

ليست زينب بالمرأة الضعيفة المتخاذلة، ولكنها واعية بنفوس البشر وطبيعة المناخ السياسي المتقلب المراوغ الذي لا يمنح الأمان والثقة. لا تخاف على نفسها، والإشفاق كله يتجه إلى الحسين المثاليّ النبيل.

ومن هنا الحرص على تأكيدها أنّها لن تتخلى عن الإيمان بالإمام:

أنـــــا ذي ماضِـــــيةٌ أدْفَـــــعُ عَـــــنْكْ
لمْ يكُـــنْ رأيِـــي أنْ تَـــأتِيَ للكوفـــةِ لكِـــنَّكَ جِئْـــتْ
وأُراهُـــــــــــمْ خاذِلِـــــــــــيكْ
أنـــــا لـــــنْ أتْـــــرُكَهُم كـــــي يصْـــــنَعُوا
مثْـــــلما قـــــدْ صَـــــنَعُوه بأبِـــــيكْ(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ١٠٦.
(٢) المصدر السابق:ص ٢٢٤.

(لم يكن رأيي)، تصلح مدخلا للتأكيد على أنّ شخصية زينب - كما يقدمها عبد الرحمن الشرقاوي - ذات وعي مرهف وإحساس صادق ودراية واسعة بالواقع المعيش.

من ذلك كله يتشكل (رأيها) الذي يمثل رؤية مغايرة وأكثر واقعيّة من رؤية شقيقها المندفع نحو الاستشهاد بمثالية نبيلة تسعى إلى ضرب المثل أكثر من حرصها على الانتصار.

وفي هذا الإطار يمكن القول بوجود تكامليّة بين الحسين وشقيقته: المُثل العُليا ورغبة الاستشهاد عند الحسين، والوعي بضعف الاتباع وقابليتهم للتخاذل عند زينب. إنها مع الحسين دائمًا، و"رأيها" ليس ملزمًا، ولكنها لا تملك إلا أنّ تضيء وتدلّ وتشير؛ والرأي الأخير للإمام القائد.

تعي زينب ما في العصر والنفوس من فساد يتنكر لمبادئ الإسلام السامية التي تجسّدها شخصيّة الحسين:

الرّجالُ اليومَ لا يَرْضَوْنَ إلا بِمَلِكْ
لمْ يَعُدْ بَعْدُ مَكَانٌ لإمامٍ أوْ خليفهْ
أُهْدِرتْ كُلُّ التقاليدِ الشّريفَهْ
إنّهم لا يَنْشُدُون اليومَ إلا حاكمًا يُعْطِي ويَمْنَعْ
حاكمًا يَعْرِفُ ما يَبْتاعُ منهم .. لمْ يَدْفَعْ!
لمْ يَعُدْ للشّرعِ سُلْطَانٌ على النّاسِ فنحنُ الآن في عَصْرِ البِدَعْ
عَرْبَدَ الشّيْطانُ في الأسواقِ والنّاسُ جميعًا يَتْبَعونَهْ
هو ذا يَشْري نُفوسَ النّاسِ في سوقِ المَدِينَهْ.(١)

هل تتوافق أخلاق النّبوة التي يبشّر بها الحسين مع عصر يخلو من التقاليد والنّبل والدّين والتّورع؟!.

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٩.

هل ينتصر الحسين بفتيانه القلائل على عالم كامل يقوده الشيطان وتسوسه المصالح وتخضع العواطف والأحاسيس فيه لقوانين البيع وقواعد الشراء؟!.

الصّراع بين الخير والشرّ لا تكافؤ فيه، والمصالح تزيح المبادىء، ولغة أعداء الحسين تتكيء على المنفعة ومخاطبة الغرائز، وإشعال قوانين وقواعد البيع والشراء.

للحسين لغته المختلفة الأكثر رقيًّا ومثاليّة، ولكنّها لغة لا تجد مستمعًا في حمى من الإغراء الذي يطرحه الخصوم ويروّجون له.

تعي زينب الخلل ولا تقرّ به، وأخشى ما تخشاه ـ وهو ما تحققة بالفعل ـ أن يدفع الحسين ثمنًا فادحًا نتيجة لغته المختلفة عن العصر الذي تغيّرت قيمه وتراجعت فيه المبادىء وأخلاقيّات النبوّة.

أخلاق زينب كأخلاق الحسين، ولكنّها تبدو أكثر التصاقا بالواقع، وأوفر وعيًا بما أصاب نفوس البشر من الانحراف والتشويه. وهي بوعيها هذا لا تدعو إلى مسايرة الشائع والسائد، ولكنّها تحذر من خطورة الاندفاع في معركة خاسرة.

تعرف زينب أنّ الحسين ابن أبيه، وتعرف أنّ مبادىء شقيقها وأبيها من قبل لا تناسب الأسلحة الفتاكة المضادة التي يشهرها الخصوم في معركة المصالح الماديّة:

كان مُعَاوِيَةُ يصْطَنِعُ بمالِ الدولةِ أنْصَارًا
وكانَ أبي يَتَحَرَّجُ منْ أنْ يُنْفِقَ حتّى دِينَارًا
في وجهِ غيْرِ شئونِ الأمّهْ
قدْ بَاعَ أبي قِرْطًا فِضِّيًّا كانتْ أمّي تلْبَسُهْ
وَضَمَّ الثَّمَنَ لبيْتِ المالِ.. أجَلْ ضمَّهْ(١)

(١) المصدر السابق:ص ٨١.

إلى من ينحاز الطامعون من ضعاف النفوس؟ إلى من يشتري الأنصار ويغدق عليهم من أموال الدولة، أم إلى من يبيع قرط زوجته ويضمه إلى بيت المال؟.

هل يقوى الحسين على المواجهة الشرسة؟!.

سيتساءل الناس كيف يسوس الحسين أمور المسلمين إذا تولى الحكم ؟!.

وعلى ضوء الإجابة يختارون من منطق المصلحة والمنفعة، وليس من منطق الدين والشرع.

مثل هذه الأسئلة والتساؤلات تطرحها زينب على شقيقها وهي تعرف الإجابة سلفا:

مـا عَسَـى تَصْـنَعُ في أهْـلِ القَطَـائِعْ؟
مَا عَسَى تَصْنَعُ فيمَنْ أتْرِفُوا منْ بيْتِ مالِ المُسْلِمينْ
مـا عسـى تَصْـنَعُ فـيهِمْ؟
في قُصورٍ شَيّدُوهَا، وجَوارٍ قدْ شَرُوهَا، وعَطَايَا مَنَحُوهَا؟(1)

إنها لا تسأل عن مجهول ينتظر الإجابة، فالإجابات معروفة. ألم تعرف زينب تعاليم الدين وأخلاق الحسين؟!.

العدل هو شعاره، والمساواة منهجه، وشرع الله مقدم على شراء الأنصار والأتباع.

إجابة الحسين - التي تعرفها زينب قبل أن تتساءل - هي حكم الدين والشرع، ولابد أنّ أصحاب المصالح والنفوذ يعرفون موقف الحسين، وعلى استعداد للقتال من أجل مصالحهم المهددة بتقوى الحسين وورعه.

---

(1) المصدر السابق: ص ٨١.

لا تعترض زينب على معارضة الظلم ومقاومة الطغيان، ولكن أسلوب المقاومة يحتاج إلى حسابات سياسيّة لا ينبغي أن تغيب وتتوارى.

إنّ زينب تنحاز إلى رأي زوجها، وتعيده على مسامع شقيقها:

يَقُـولُ ابـنُ عمِّـك وجّـهْ رِحَـالَكَ نحْـوَ الـيَمَنْ
فـإنْ بهـا شِـيعةً يَمْـنَعُولكَ مَهْمَـا يَكُـنْ
مـنْ ظُـرُوفِ الـزَمَنْ
فيأْتِي إليْكَ رِجَالُ العراقِ وأهلِ الحجازِ ومَنْ يَرْتَضِيكْ
فَخُـذْ مـنهمُ البَـيْعَةَ الحاسِـمَةْ
ولا تَمْـضِ للكوفـةِ الظَّالِمَـةْ
فقـد قَتَلَـتْ قَـبْلَ هـذا أبَـاكْ(١)

الخلاف مع الحسين حول "الإجراءات"و" التفاصيل"، وهو ما يدخل في نطاق العمل السياسيّ. المبادىء واحدة، واندفاع الحسين المثالي هو ما يستحق التأمّل والمراجعة.

التجربة القريبة مع أهل الكوفة تثير الشكوك، والبديل المطروح هو الحرص على الحسابات الدقيقة التي لا تناقض المبدأ العام بقدر ما تحمية وتصونه.

وتواصل زينب نصائحها التي تتفق فيها مع زوجها:

فَخَـلِّ العِـرَاقَ وسِـرْ للـيَمَنْ
فـإنْ شِـئْتَ ألا تُصِـيب الـيَمَنْ
فَعُـذْ لـلحِجَازِ وَلُـذْ بالحَـرَمْ(٢)

المبدأ واحد، والاختلاف حول الأسلوب والخطوات التنفيذيّة.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٣٧.
(٢) المصدر السابق: ص ١٣٧، ١٣٨.

ما تسعى إليه زينب وزوجها هو المزيد من الحماية والاطمئنان تخوفًا من الغدر الذي أصاب الإمام عليّ بن أبي طالب من قبل، وما يسعى إليه الحسين هو المواجهة دفاعًا عن الشريعة والحقيقة وليس الحسابات السياسيّة والأمنيّة.

في هذا السياق يتبدّد الاختلاف، وتتلاشى التفاصيل، وتتراجع اجتهادات زينب لتتجلى صلابتها وقوتها.

إنّ مفتاح شخصيّتها يكمن في القوّة غير المحدودة النابعة من الإيمان والنقاء والعقيدة الرّاسخة.

يُقتل الزّوج - ابن العمّ، وتنوح النائحات الباكيات، وتنهض زينب معترضة وكاشفة عن قوّتها الرّاسخة المستمدّة من انتمائها إلى بيت النبوّة:

يــــا فتَــــيَاتِ بَــــنِي هَاشِــــمْ
لا تــأيَنَ بِمَــا يُذهِــبُ عَــنْكُنْ الهَيْــبَةَ يــا فتَــيَاتْ
لــنْ يُخَلّــدَ أحــدٌ في الدُّنْــيَا فَهِــيَ مَجَــازٌ للأبْــرَارْ
الدُّنْـــــيَا لَيْسَــــتْ دارَ قَــــرَارْ
فصَـــبرًا صَـــبرًا يــــا فتَـــياتْ
ونَـــــبِيُّ اللهِ المُرْسَــــلُ مَــــاتْ..
أيْنَ عَلِيٌّ؟ أيْنَ الحَسَنْ؟ أيْنَ مَضَى حَمْزَةُ مِنْ قَبْلْ(١)

لاشكّ في حبّ زينب لزوجها، ولا شكّ - أيضًا - في حزنها الصّادق على ما أصابه.وما يميّز زينب أنّها لا تستسلم للهمّ الذاتي الذي أصابها، فهي تستدعي التّاريخ وتتحصّن به، وتلوذ بالدّين وتتأمّل أحكامه.

لذلك كلّه يبدو الصّبر حتميًا ولا يمثّل الموت نهاية تستدعي الانهيار. الزّوج القتيل مسبوق بأموات، ولأنّه لا مهرب من الموت، فإنّ التعامل معه يحتاج

(١) المصدر السابق:ص ١٢٨.

إلى إيمان وصبر يتجاوز الخوف والطقوس المصاحبة له.

زينب لا تواجه الكارثة بالنواح، ولكنها تصمد مسلحة بالإيمان ومتشبثة بالإرادة القويّة والصّبر واستدعاء الموتى الأبرار من آلها الكرام وصولا إلى التسليم بالقانون العامّ الذي يحكم الجميع:

إنَّ هـذا لَقضاءُ اللهِ فِينا .. ما عسانا نَستطيعْ؟
فإذا لمْ يَفْنَ مَنْ يُلْقِي على الأيّامِ نُوراً
فلماذا خَلَقَ اللهُ الشُّمُوعْ؟(١)

قد تكون القوّة معنويّة، ولكنّ هذه القوّة لا تقلّ أهميّة وتأثيرًا عن القوّة الماديّة المسلّحة الفاعلة.

تبدو زينب شاكية وهي تعبّر عن محدوديّة ما تملكه:

إنّنا وا أسفا لا نُشْهِرُ السَّيْفَ ولا نَمْلِكُ غَيْرَ الكَلِمَاتْ
لَيْتَنا كُنّا تَعَلَّمْنا أفَانِينَ الطِّعَانْ
فَلَجَاهَدْنا إذَنْ بالسّيفِ .. بالرّمْحِ .. بشيءٍ .. يا أخِي غيْرَ اللّسَانْ(٢)

الحديث هنا عن المرأة بشكل عام. المرأة ليست محاربة قادرة على حمل السّلاح، وشكوى زينب من قلة الحيلة وليدة موقف لا بديل فيه عن القوّة والنزال. ظاهر كلامها يوحي بالاستهانة تجاه الكلمة - السّلاح، ولكنّ الحسين يرى - عن حقّ - أنّ ما تملكه من أسلحة لا يقل عمّا يملكه الرّجال:

لا تُبَالِي فَلِبَعْضِ الكَلِمَاتْ
مِثْلُ وَقْعِ الطَّعَنَاتْ(٣)

---

(١) المصدر السابق:ص ٢١٩،٢١٨.
(٢) المصدر السابق:ص ٢٢٥
(٣) المصدر السابق: ص ٢٢٤، ٢٢٥

وليس أدلّ على قوة ما تملكه زينب من خطابها الطويل المؤثر الذي تدافع به عن أخيها، وتحضّ على تأييده حاشدة فيه كلّ منطق مقنع وكلّ بلاغة ممكنة(١) ، ولكن هذا السّلاح الخطير - الأخير لا يختلف كثيرًا عمّا يملكه الحسين من الأفكار المضيئة والكلمات النبيلة.

المسألة ليست في المنطق والبلاغة والقدرة على التأثير، ولكنها في المصالح والفوائد والحسابات الماديّة.ولذلك تفشل كلمات زينب، وينفضّ الناس وتخيّم أشباح المأساة التي تجسّدها كلمات زينب الأسيانة الملتاعة:

ذَهَبُوا وَقَدْ فَسدَ الزّمَانُ ولمْ يَعُدْ في الأرضِ إلا بعضُ أشْبَاهِ الرِّجَالُ (٢)

ينتهي الجزء الأول من المسرحيّة: (الحسين ثائرًا)، بالتمهيد للكارثة التي تتمّ فصولها في الجزء الثاني (الحسين شهيدًا)، وفيه يزداد دور زينب وتتحقق بطولتها ومكانتها.

يتعرّض الحسين للحصار المفضي إلى الموت، ويتجسّد شعور زينب بالمرارة في العلاج الهروبي التي تطرحه لمواجهة الأزمة المستعصية:

فاذْهَبْ بِنَا لنعيشَ في كَهْفٍ بَعِيدْ..
كالفِتْيَةِ الأبْرَارِ حِينَ تَبجّجَ الزّيْفُ المُعَرْبِدْ
كَيْلا نَرَى الوَجْهَ الكَذُوبَ ولا ابتساماتِ المُنَافِقْ
كَيْلا نَرَى البُهْتَانَ يَعْبَثُ فَوقَ أشْلاءِ الحَقَائِقْ
مَاذا عَسَى يُجْدِي الإبَاءُ اليَومَ في سُوقِ الإمَاءْ؟
وبأيِّ أسْلِحَةٍ نَذُودُ عن الحَقِيقَةِ في مواجهةِ الألُوفِ الدَّارِعِينْ؟
والصِّدقُ مُغْتَرِبٌ وَحِيدٌ لا يُصَدِّقُهُ أحَدْ
والحَقُّ مَنْبُوذٌ مُشَرَّدْ(٣)

---

(١) المصدر السابق: ص ص ٢٢٥، ٢٢٧.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٢٩.

(٣) المصدر السابق: جـ٢، ص ١٧.

ليس حلا قابلاً للتنفيذ، ولكنها كلمات ملتهبة ساخنة تسعى إلى "التنفيس" والتعبير عن الضيق، وردّ الفعل المأزوم على الخيانة والغدر.

في كلمات زينب من وقع الصدمة ما يكشف عن الوجه النساني لها، وما يجسد إحساسها بالتعب والإرهاق ومراودة الهرب المستحيل من كابوس الواقع الضاغط.

قد يغيب الوعي بمعطيات اللحظة الواقعية في الخطاب السابق، ولكن هذا لاينفي إدراك زينب الكامل لمأساة الحصار وخطر الموت الذي يهدد شقيقها ومثلها الأعلى وحبيبها الغالي الذي يُفتدى بالأرواح.

وفي تكثيف دال يظهر تعبير زينب عن الوجه الواقعي للأزمة في قولها للحسين:

لقـــــــدْ أصـــــــــبحتَ وا أسَـــــــــفَاهُ
بـــــــــين الـــــــــنَّابِ والمِخْلَـــــــــبْ(١)

ليس استسلامًا ويأسًا بقدر ما هو إدراك لطبيعة المأزق حيث لا نجاة ولا مخرج. اكتملت دائرة الحصار، وبدا واضحًا أنّ الإمام الحسين مدفوع إلى المصير الدموي الذي كان واعيًا به منذ البدء. حبّ زينب للحسين هو الثابت الراسخ المهيمن في كافة الظروف ومختلف الأحوال.

في ذروة الأزمة تتغنى زينب بالأخ - الرمز، وتكشف في تغنيها عن سمات وملامح الإمام الشهيد:

أنـــتَ يـــا أروعَ مـــا خَلَّفَـــهُ المَاضِـــي لـــنا
أنـــتَ يـــا أنْـــبَلَ رِيـــحٍ هَـــبَّ مِـــنْ حاضِـــرِنَا
أنـــتَ يـــا رَيْحَانَـــةَ البيـــتِ ويـــا رُكْـــنَ المُـــنَى
أنـــتَ يـــا إشْـــرَاقَةَ الـــرَّحْمَةِ والعَـــدْلِ
عـــلى شُـــطآنِ مُسْـــتقْبَلِنَا
أنـتَ يـا نَفْحَـةَ لُطْـفِ اللهِ رَفَّـتْ في هَجِـيرٍ حَولَـنا(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٨.
(٢) المصدر السابق:ص ٨٩.

ليس حبّ الأخت لأخيها فحسب، ولكنه حبّ المسلمة المؤمنة لكل ما تجسّده عقيدتها من روعة ونبل ورحمة وعدل.

ما تتغنّى به زينب لا يخصّ الأخ وحده، ذلك أنه - أيضًا - يتجه إلى الإمام الذي يدافع عن الدّين ويتشبث بأصوله ومبادئه، ويرفض التفريط في قواعده وأصوله.

من هنا نفهم سرّ اندفاع زينب وانتفاضتها الجبّارة إذ تستشعر في كلمات الحسين ما يعكس يقينه بحتميّة أن يموت وأمله أن يكون موته المؤكد مدعاة لقدر من رحمة أعدائه بآل بيته من النّساء والأطفال:

أنـا ذا أمَامَكُمْ خُذُوني عَـنْوَةً إنْ تَسْتَطِيعُوا
فَلْتَقْتُلوني إنْ قَدِرْتُمْ
واسْقُوا النّساءَ الظامِئاتْ
وأطْفِئُوا عَطَشَ الصِّغارِ الأبْرِياءْ(١)

تنتفض زينب رافضة ما يفكر فيه الإمام المدرك لحتمية استشهاده، وفي كلمات زينب المنفجرة المليئة بمزيج من الحبّ والخوف ما يؤكد أنها لا تنظر إلى الحسين كأخ، ولكنه رمز للإسلام الصحيح النّقي.

وهي إذ تفتديه وتموت دونه، تعلن ضمنًا فداءها للعقيدة التي لا تنفصل عندها عن الإمام النبيل:

لا بلْ فِداؤكَ كلُّ ما طلعتْ عليه الشمسُ يا رجلَ الحقيقةْ

... ...

باللهِ ما طَعْمُ الحياةِ وما انْتِفاعُ النّاسِ بالدّنيا إذا قَتلوكَ أنتْ؟
لا بلْ تعيشُ على المَدَى..
وتظَلُّ أنتَ إمامَنا المَرْجُوُّ أنتْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٩١.
(٢) المصدر السابق:ص ٩١، ٩٢.

هل تملك أي أخت أن تقول في أخيها ما تقول زينب عن الحسين؟

ليس الأمر ممكنًا مهما تبالغ الأخت (العاديّة)، ذلك أنّ الخطاب هنا للإمام وليس للأخ وحده.

الحسين هو (نور الحقّ) و(المجير) و(الإمام)، وفضله لا يقتصر على آل بيته من المحيطين به ولكنّه يمتدّ إلى المساكين والضعفاء والحالمين بالعدل والحقّ والخير.

مشاعر الأخوّة وحدها كافية للتضحيّة والفداء، فكيف إذا أضيف إليها شعور العقيدة والقدوة والمبادئ السّامية؟!.

تستهين زينب بالحياة الخالية من الحسين، وإذ يكرّر الإمام خطابه داعيًا أهله إلى النّجاة بأرواحهم تاركينه للموت:

مـــا يَـــبْغِي القـــومُ سِـــوَى رأسِـــي
وأنـــا الميّـــتُ.. أنـــا ذا الميّـــتْ.. فامْضُـــوا عـــنّي
فأنـــا ســـأحارِبُهُمْ وَحْـــدِي
وَالْجُــــوا أنْـــــتُمْ

يندفع الحسين إلى قدره راضيًا، ونجاة آله آخر ما يشغله في الدنيا التي لم تتسع له. يدرك الإمام أنّه يعيش ساعاته الأخيرة، وتدرك زينب أنّه لا مجال للتخلي عن الرّمز.

تعاود زينب انتفاضتها رافضة ما يقوله الحسين ورافضة لدعوة خصومه له أن يستسلم ويرضخ:

بِجُـرْحِ أبِـيكَ يَـوْجُ دَمًـا في أرض الكوفـةِ لا تَسْتَسْـلِمْ
بِشَـــرَفِ الكَـــلِمةِ لا تَسْتَسْـــلِمْ
بِعمِّـــكَ حمْـــزَةَ لا تَسْتَسْـــلِمْ
بِذِكْـــرَى جَـــدِّكَ لا تَسْتَسْـــلِمْ(١)

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٩.

لا سلام في الاستسلام، ولكنه الإذعان الشامل الذي يفسد فكرة وبهجة الحياة. السّلامة الحقيقيّة كما تفهمها زينب ليست في النّجاة من الموت بالاستسلام، ولكنّها في أن يسلم النّاس من الذلّ والأذى والظلم.

ويتجسّد وعيها الشّامل العامّ المتجاوز لأخوّة الحسين في قولها:

أَنَسْلَمَ نحن.. نستسلمْ؟
فإذا استسلمتَ فمن يَسْلَمْ؟(١)

ليست القضيّة هنا أن يعيش الحسين، ولكنّها في توهّج الأفكار ونقاء المبادئ، وامتداد العقيدة الصافية الصحيحة.

الحزن عند زينب محتوم وموروث، أمّا الرضوخ للذلّ والاستسلام للهوان فممّا ينافي بيت النبوّة:

كان جَدّي هو أيضًا مُبتلَى بالحُزْنْ
حتّى عندما يَنصُرهُ اللهُ بإحْدَى الغزواتْ!
لم يكنْ يَشْرَبُ كأسَ النّصرِ إلا مُترَعًا بالدّمعاتْ(٢)

ليس في الحزن والموت ما يعيب، وفي بكاء زينب على الحسين ما يكشف عن حزنها على العقيدة المهدّدة:

يا قاتِلي بَطَلَ الحقيقةِ والتُّقى
يا خانِقِي أَمَلَ الخلاصِ المُرْتَجَى

وهي إذ تناجي الشهيد بعد موته لا تتوقف عند أخوته ، ولكنّها تصل إلى الأزمة العامّة الشاملة وتدعوه إلى الانتفاض ضدّ الإذعان والفساد والشّرور الذي يستشري بعد موته المأساوي:

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٠.
(٢) المصدر السابق:ص ٩٩.

يـــا أيُّهَـــا الجَسَـــدُ الجليـــلُ اصْـــحُ.. انْـــتَفِضْ
أَبْصُـــقْ دَمًـــا فـــوقَ الوُجُـــوهِ المُذْعِـــنَاتْ
وعـــــلى الـــــنُّفوسِ الخاسِـــــرَاتْ(١)

لم زينب للأحزان وتتماسك سريعًا لتواجه مأساة جديدة بعد الموت تتمثل في عبث المنتصرين بأحكام وقيم الإسلام، وهو عبث يدفعهم إلى تجاوز الشرع والمروءة معا! لا تستس أعداء الحسين لا يعرفون التعاليم الإسلامية، و" أمير المؤمنين" يزيد بن معاوية يتصور أنّ الشرع يبيح له أن يتخذ من نساء الحسين سبايا. وبقدر الجهل الديني ليزيد، تظهر شجاعة زينب وتصفع الطاغية المنتصر بلسانها البليغ، وشجاعتها التي تتجاوز محنة قتل الشهيد.

تواجه زينب يزيد بن معاوية وتصفعه بكلماتها القاسية المتكئة على الإيمان بأنّ المستقبل لها والتاريخ معها والثأر محتم:

مَهْـــلا فَقَـــدْ أَعْمَـــتْكَ غَاشِـــيَةُ الغُـــرُورْ
أَمِنَ العَدالَةِ يا بَنِي الطُّلَقاءِ أنْ تُزْجَى الحرائرُ كالسَّبَايَا؟
لكنْ متَى تُرجَى العَدالةُ مِنْكَ أنتَ وقد نَبتَّ مِنَ الخَطَايَا
ونَشَـأْتَ في حِجْـرِ الضَّـرَاوَةِ حِجْـرِ آكِلَـةِ الكَبِـدْ؟(٢)

أيّهما المنتصر وأيّهما المهزوم؟ أيّهما الواثق وأيّهما المأزوم؟

الانتصار المؤقت للظلم والظالمين لا يعني استمرارهم، والهزيمة المؤقتة للحق ودعاته لا تعني سقوطهم وانهيارهم ، ذلك أنّ المراهنة الصحيحة على المستقبل الذي لا يصحّ فيه إلا الصّحيح.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٢٤.
(٢) المصدر السابق: ص ١٦٧.

هذا المستقبل المشرق هو ما تراهن عليه زينب وتتشبث به:

عَبَثًا تَهْـرُبُ مِـنْ يَـوْمِ القِصَاصْ
إنَّـني أسْـمَعُ خَلْـفَ اللـيلِ صَـيْحَاتِ الخَـلاصْ(١)

الصراع العربي الإسرائيلي.

تدور أحداث مسرحيّة (وطني عكا(*)) ما بين صيف ١٩٦٧ - قبل هزيمة يونيو - ١٩٦٨، في غزّة وفلسطين المحتلّة. وإذا تجاوزنا الشخصيّات الثانويّة العابرة الممثّلة في اللاجئين واللاجئات والمجنّدات والضبّاط الإسرائيليين، فإنّ المسرحيّة تضمّ (١٧) شخصيّة منهم (٤) شخصيّات نسائيّة.

- **ليلى بنت حازم**، وهي امرأة فلسطينيّة لاجئة تعيش في غزّة.
- **أمّ رشيد**، وهي امرأة فلسطينيّة لاجئة عجوز.
- **إيمي**، وهي صحفيّة من غرب أوربا.
- **مارجو**، وهي زوجة المثقّف الإسرائيلي مارسيل ذي الأصل الفرنسي.

للوهلة الأولى يبدو الاختيار متجانسًا وعادلاً: امرأتان عربيّتان تنتميان إلى جيلين مختلفين، وامرأة غربيّة بعيدة عن الانتماء النهائي لأيّ من طرفيّ الصّراع، وإسرائيليّة محسوبة على الأعداء.

فهل نجح هذا التقسيم في إبراز دور المرأة في خضمّ الصّراع العارم

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٥.

(*) مدينة عربيّة مغتصبة من قبل اليهود، تقع شمال غرب فلسطين المحتلّة، توالت عليها الجيوش الاستعماريّة، فرضخت تحت سيطرة الاستعمار سنوات طويلة - ولا زالت -، توالت على احتلالها جيوش استعماريّة كثيرة بدءًا بالصليبيين عام ١١٠٤، مرورًا بالعثمانيين عام ١٥١٧ ثمّ جيوش محمّد علي المصريّة عام ١٨٣٢، ثمّ العثمانيين مرة أخرى، ثمّ بريطانيا عام ١٩١، انتهاءً بالاغتصاب اليهودي حاليًا. عن تاريخ عكا انظر:

١- أبو اسحق الاصطخري: المسالك والممالك، تحقيق د/ محمّد جابر عبد العال الحيني، الجمهوريّة المتّحدة، ص ١٩٦١، ص ١٧١، وما بعدها.

التكامل الذي يعبّر عن قضيّة ذات أبعاد سياسيّة وتاريخيّة معقدة؟!.

ربّما يكمن مفتاح شخصيّة أمّ رشيد في قولها:

عِنْدَمَا يَقْسُو بِنَا الحَاضِرُ قَدْ نَسْلُو عَلى ذِكْرَى
مِنَ المَاضِي القَدِيمْ(١)

لا ترد العبارة في سياق الحديث عن همّ ذاتي، بل في إطار الحوار حول أزمة الحضارة العربيّة واتكاء العرب على أمجادهم القديمة بمعزل عن الواقع الخالي من الأمجاد.

ولكن مقولة أمّ رشيد تنصرف إلى الذاتي والموضوعي معًا، والماضي القديم الذي تعنيه قد ينصرف إلى ماضي العرب وإلى ماضيها معًا!

لأمّ رشيد ذكريات لا ترتبط بالخير والسّعادة، فهي ذكريات القهر والحرمان والنكبة والهجرة الإجباريّة من الوطن إلى الخيام ومن الأمان إلى الخوف:

كُلُّ شَيءٍ هَاهُنَا كَانَ جَدِيدًا لمْ يَزَلْ!
هَذه النّكْبَةُ والذِّلّةُ والحُزْنُ الجَدِيدْ!
وتَرَكْنَا مَنْزِلَ الأجْدَادِ في عَكّا وعِشْنَا هَاهُنَا تَحْتَ الخِيَامْ
وتَرَكْنَا خَلْفَنَا المَاضِي كُلَّهُ
وَعَبِيرَ العُمْرِ والأحلامَ والمَوْتَى.. تَرَكْنَا كُلَّ شَيءْ(٢)

المرارة ممتدّة من الماضي إلى الحاضر، وليس في الحاضر ما ينبّيء عن مستقبل مختلف!

إنّ الحاضر الذي تبدأ به المسرحيّة يكشف عن وجود مأساة جديدة تضيفها

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: وطني عكا، دار الشروق، ط١، ١٩٧٠، ص ٤٩.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦.

أمّ رشيد إلى مآسيها المتراكمة، مأساة تتعلق برشيد المتجين :

أنــا لا أعْــرِفُ في أيّ سُــجُونِ الأرضِ يَحْـيَـا.. (لتــنهّد)
لا جَدِيــــــــــــــــــــــــــــدْ!(١)

أمّ رشـيد امـرأة عاديّـة . ثقافتها محـدودة موروثـة، ووعيها مكتسـب مـن التّجربة والمعايـنة، وملامحهـا وسـماتها مـن الوضـوح والصّفاء والبسـاطة بمـا يتوافق مع محدوديّة الثقافة.

فـي لغتها مفردات وتكوينات المـوروث الشعبي الـذي نجده متناثرًا طـوال المسرحيّة، ومن ذلك على سبيل المثال:

اكْفِــــــنَا شَــــــرْ المَصَــــــائِبْ(٢)
اكْفِــهِ شَــرْ الــذّي خَبّـــئَ في الغَيْــبْ(٣)
إنْ عَيْـــنَيْ تُـــرِفّانِ وهَــــذا فَــــألُ خَــيْرْ(٤)
ودِيــــــــنِ المُصْـــــــــطَفَى(٥)
وحَــــــياةِ النَّـــــبيْ المُصْـــــطَفَى(٦)

وعـيها لا تسـتمدّه مـن الكتـب والـنظريات، بـل مـن الممارسـة والخـبرة ومعايشة الأحداث والكوارث، فإذ تقول:

عِنْدَمَا يَحْتَدِمُ الطُّغْيَانُ يَبْدُو السّجْنُ إكْلِيلا مِنَ النّارْ
عَـــــلى الجَـــبهَةِ لا وَصْـــمَةَ عَـــارْ(٧)

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤.
(٢) المصدر السابق: ص ١٣.
(٣) المصدر السابق: ص ١٤.
(٤) المصدر السابق: ص ١٤.
(٥) المصدر السابق: ص ٨٦.
(٦) المصدر السابق:ص ٨٧.
(٧) المصدر السابق: ص ١٧

فإنها تقدّم خلاصة تجربتها المفضية إلى رؤية المقاومة والإصرار على التشبث بالحياة.

امرأة عاديّة تراود الحياة البسيطة الآمنة، ولكن غياب هذه الحياة يدفعها إلى التعامل مع الواقع القاسي الذي يسيطر عليه الطغيان، ويتحتم على البسطاء دفع الثمن.

وهي لا تفهم - نظريًا - في العلاقات الدوليّة والحسابات السياسيّة العالميّة المعقدة، ولكنّها تعرف - بالفطرة - أنّ أصحاب القضيّة - كلّ قضيّة - هم الأولى بها دون الآخرين:

سَئِمَ العَالَمُ مِنْ لجْدَتِنَا
مَنْ عَسَى يَقْوَى على تحْرِيرنَا!
نَحْنُ مَنْ نَقْوَى على التَّحْرِيرِ إلا أنَّنَا(١)...

الأفكار الفطريّة العميقة تحتاج إلى لغة بسيطة تخلو من (التعقيد والتنظير)، ولكنّ الشرقاوي يتدخل أحيانًا ليعيد صياغة الأفكار بما يكسبها أسلوبًا يتجاوز ثقافة وتعليم وطبيعة الشخصيّة:

كُلُّنَا أصْبَحَ عَبْدًا هَاهُنَا
بَعْضُنَا يَقْمَعُه الخَوْفُ وَمَنْ هَاجَرَ مِنَّا
صَارَ عَبْدَ المَصْلَحَةْ(٢)

ألا يمكن صياغة الفكرة نفسها بلغة أكثر عفويّة وأقلّ تفلسفًا بما يتناسب مع طبيعة المرأة ومحدوديّة ثقافتها؟!.

لا تملك أمّ رشيد حلًا، ولكنّها تملك أن تطرح الأسئلة النابعة من المعاناة والمعايشة.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٨.

(٢) المصدر السابق:ص ١٨.

أسئلتها صعبة مراوغة لا توجد لها إجابات معروفة:

قَـدْ كـانَ الجَـيْشُ آمَـالَ العُـروُبَةِ كُلَّهـا .. فَلِـمَ انْسَـحَبْ؟

... ...

أَنظَـــلُّ نَحْـــتَرِمُ القوانـــينَ الـــتّي يَصْـــنَعُونَها؟..
والـــــــنَّارُ تَلْـــــــتَهِمُ الشَّـــــــبابْ(١)

تسأل ولا تنتظر الإجابة. الإجابات معروفة، والهدف وطرح الأسئلة هو التعبير عن الحيرة والشعور بالأزمة.

وتتوافق ملامحها وسماتها الشخصيّة مع طبيعتها الشعبيّة وثقافتها المحدودة؛ ولذلك فهي لا تفهم (المصطلحات) الكبيرة و(التأويلات الغامضة) للمعاني البسيطة الواضحة المتداولة في الحياة اليوميّة كالحبّ والزّواج والشّرف والعار، إنّها تختلف مع الأوربيّة إيمي وتختلف عنها في التعامل مع الحب:

لِـمْ إنّ الحُـبَّ يـا إيمِـي كَمَـا نَفْهَمُـهُ نَحْـنُ هُـنَا
غَايَـــــــتُهُ أَنْ نَـــــــتَزَوّجْ

وهي لا تهتزّ أو تتراجع عندما ترد إيمي مسلحة بالثقافة والكلمات الصعبة:

أَنْــــتِ يـــا أمَّ رَشِـــيدٍ لَسْـــتِ مِـــنْ عَالَمِـــنَا
أَنْـــتِ في تَكْوِيـــنِكِ النَّفْسِـــيِّ مِـــنْ أَرْضِ العَجَائِـــبْ

فتبادر بالإجابة السّاخرة المتحصّنة بما تعرفه وتؤمن به من تقاليد وأعراف أخلاقيّة واجبة الاحترام:

أَنَـــا لا أَفْهَـــمُ مَـــا (التَكْوِيـــنِكِ) النَّفْسِـــيُّ هَـــذا
كـلُّ مـا أَفْهَمُـهُ أنَّ شَبَابَ الـيَوْمِ لا يُشْغِلُهُم غَـيْرُ المَعَـارِكْ
حَسْـبُ نَفْسِـي أَلَمًـا أَنّـي هُـنَا لَسْـتُ أُشَـارِكْ(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٥٩.
(٢) المصدر السابق:ص ٩٥.

قد يكون الحبّ مهمًّا وضروريًّا، ولكنّه ليس كلمات تقال أو شعارات ترفع، إنّه ممارسة والتزام وارتفاع إلى الحبّ الأكبر الذي يجعل من الوطن مثلاً أعلى ونموذجًا يستدعي المشاركة والمساعدة قدر الطّاقة.

وفي حياة أمّ رشيد وسلوكها ما يتوافق ويتجانس مع أفكارها التي تدعو لها، وبنفسها تضرب المثل وتجسّد الإيمان بما تقوله:

أنا ذي أُرْمِلْتُ فِي العِشْرِين، لكنّي وهَبْتُ العُمْرَ لابني
لمْ يَكُنْ أيْسَرُ مِنْ أنْ أعْرِفَ الحُبَّ ومِنْ أنْ أتَزَوّجْ(١)

ما الذي منعها من الحبّ والزّواج؟

لا يتمثّل المانع في قيود خارجيّة تفرضها إرادة المجتمع وأعرافه وطقوسه، فالمانع داخلي يتجسّد في إيمان الأرملة الشابّة بأنّ الأمومة رسالة ووظيفة تستحقّ التّضحية وتتطلّب التفرّغ:

إنّنا ننظُرُ للأمْرِ بِفِكْرٍ مُخْتَلِفْ
لَيْسَ فِي الإمْكَانِ أنْ أجْمَعَ فِي جَنْبِي
ما بَيْنَ فُؤادِ الأمّ يا إيمي وَوِجْدانِ عَشِيقَةْ(٢)

(إنّنا) تقود إلى شخصيّة شعب كامل، وليس مجرّد حالة فرديّة، والنّظرة لا تقتصر على أمّ رشيد، ولكنّها تطول أمثالها من جيلها ومن الأجيال التالية.

وقد تنتمي (ليلى) إلى جيل مختلف، وقد تملك ثقافة ووعيًا مختلفين، ولكنّها على نحو ما تمثّل امتدادًا متطورًا لأمّ رشيد بما يناسب مرور الزّمن واختلاف الأجيال على أرضيّة الانتماء الواحد المشترك إلى الوطن وهمومه.

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٦.
(٢) المصدر السابق: ص ٩٦،٩٧.

تختلف (ليلى) - سنا وثقافة ووعيا - عن أم رشيد، إنها ليست النموذج الضد لها بقدر ما هي النموذج الممتد - والمختلف - الذي يستكمل المسيرة في إطار ظروف متغيرة.

لا تشعر ليلى بأنها أنثى، ذلك أن المأساة التي نشأت في ظلالها قد غيرت وأفسدت معاني الكلمات.

وإذ يسألها ماجد العائد بعد غياب طويل:

لَـــمْ تَعُـــودي طِفْلَـــةً فِـــي السَّـــابِقَة!!
أَنْـــتِ ذي أَصْـــبَحْتِ أُنْـــثَى رَائِعَـــة!!

تعلن في دهشة حقيقية بلا انفعال:

أَنْـــــا .. شــــــاة!؟
آه مَــا أَغْــرَبَ هَــذا اللَّفْــظ عَــنَّا هَاهُــنا !!

ولأنها تفتقد الشعور بالأنوثة فإن الزواج ـــ الخصوبة بعيد عن أفكارها وخيالها.

يعود ماجد ليتساءل شأن العائدين المتلهفين على معرفة الأخبار:

أَوَ مَـــا أَصْـــبَحْتِ زَوْجَـــة!؟

فترد في مرارة واضحة:

مَـــا تَزَوَّجْـــتُ سِـــوَى الحُـــزْنِ العَقِيـــم!

لا أنوثة ولا خصوبة في حاضرها الشاحب، ولا طفولة في ماضيها القريب المنصهر بالمأساة والنزوح، إنها تقرر حقيقة واقعة في قولها:

أنا لَمْ أَشْعُرْ طُوَالَ العُمْرِ أَنِّي كُنْتُ طِفْلَة(١)

---

(١) المصدر السابق،ص ١١.

ذلك أنّ الطفولة لم تكن إلا مجموعة من الذكريات السوداء ترتبط بالمعاناة التي تلغي البراءة والطهر الملازمين لفكرة الطفولة:

لَــــمْ أكُــــنْ أفْهَـــمُ شَـــيْئًا ..

.....

غَــيْرَ أنّـــي صِــرْتُ مِـــنْ غَـــيْرِ وَطَـــنْ
وَتَعَوّدْنَــــا هُــــنَا أنْ نُمْـــــتَهَنْ!
وَمَدَدْنَـــا كُلُّــنَا أيْدِيـــنَا لِـــأخْذِ أقْـــوَاتِ المَعُونَــــةْ:
هكَــــذَا أصْـــبَحَتْ أقْـــتَاتُ المَذَلّـــةْ(١)

طفلة لا تعي وتصطدم بقصّة لا تليق وقائعها إلا بالقصص الخيالية غير ممكنة الحدوث، وغير قابلة التصديق، والمحصّلة الواقعيّة الحقيقيّة الوحيدة لما حدث هو ضياع الوطن، والتعرّض للمهانة.

أين الطفولة في هذه الصّورة السّوداء القاتمة ؟! وهل يمكن لطفولة الإنسان - رجلا كان أم امرأة - أن تنمو وتزدهر في عفونة تزكم الأنوف وتفسد العقول وتعكّر الأرواح؟!.

فمن المبرّر إذن أن تلحّ ليلى كثيرًا على فكرة أطلال الطفولة الضائعة:

كُنْتُ فِي رِيقِ السِّنِينِ الخُضْرِ إذْ ذَاكَ أغَنّي لِلسَّحَابْ
طفلةً تَعْلَمُ أنْ تَفْتَحِمَ المَجْهُولَ أوْ تَصْنَعَ عِقْدًا مِنْ نُجُومْ
لَــمْ أزَلْ أذْكُــرُ هَــذَا وأنَـــا فِـــي حِضْـــنِ أُمّـــي
وأبِــــي يَبْسُــــطُ زِنْدَيْـــــهِ عَلَيْـــنَا
وإذَا بِـــي فَجأةً أبْصِرُ أُمّـــي قَــد غَـــدَتْ دُونَ حِــرَاكْ!
سَـقَطَتْ بِـنَا وَلَـمْ تَـنْهَضْ، ونَادَيْـنَا فَلَـمْ تَسْـمَعْ، فَقَـالُوا:
لَـــــــــنْ تُفِـــــــــيقْ
وَهِـــــي مازَالَـــــتْ إلَى الــــيَوْمِ هُـــــنَاكْ(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ١٦.
(٢) المصدر السابق: ص ٣١.

أنوثة غائبة وطفولة باهتة، تفضي إلى نتيجة منطقية وحيدة هي الانصراف عن الحب الذي لا يتسع له الوقت المشحون بالمآسي، ولا تسمح به الكوارث والنكبات المتتالية المتتابعة.

هاهُنَا لا وقتَ للحبِّ لدَيْنَا(١)

في حياة ليلى أزمتان: ذاتية وموضوعية، وفي عقلها وعيان ممتزجان: الحصار الذي يخنقها ويفسد حياتها مزيج من الذات المأزومة والوطن المهزوم.

لَيْسَ في غَزَّةَ بَابٌ بِرِتَاجْ!
كُلُّ أسْوَارِكِ يَا غَزَّةُ صَارَتْ مِنْ زُجَاجْ!!
فَتَحُوهَا فَهِيَ لا تَحْتَاجُ للقَرْعِ عَلَيْهَا..(٢)

مدينة مفتوحة خاضعة، وشخصية حزينة مقهورة مسلوبة الخصوصية.

وعند ليلى يتعانق الهمّان ويمتزجان بحيث يصعب الفصل بينهما، وتتسم ليلى بوعي مثالي يخلو من التعصب الديني والتشنج السياسي، فهي توحّد بين الأديان جميعًا، ولا تتعامل مع القضية الفلسطينية باعتبارها صراعًا دينيًا بين أصحاب ديانات مختلفة ومتخاصمة.

يستخدم حازم مفردة (اليهود) كثيرًا في حديثه، فتقاطعه ليلى:

نَحْنُ لا نَعْرِفُ فِي هَذَا يَهُودًا ولا مَسِيحِيِّين أَوْ نَعْرِفُ حَتَّى مُسْلِمِين
إنَّمَا نَعْرِفُ قُوَّاتِ احْتِلالٍ تَغْتَصِب(٣)

وإذ تقول أمّ رشيد:

يَاربُّ انصُرِ الإسلامَ يَاربُّ بِحَقِّ تِلاوةِ القُرآنْ

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤.
(٢) المصدر السابق: ص ١٣.
(٣) المصدر السابق: ص ٢٦.

تعقب ليلى وكأنها تستكمل الدعاء:

يا خـــالقَ والتَّـــوْرَاةِ والإنجيـــلْ(١)

وتكتمل مأساة ليلى بهزيمة ١٩٦٧، وهي الهزيمة التي وأدت الآمال وعمقت الإحساس بالظلام والتعاسة.

وفي مواجهة الهزيمة القاسية غير المتوقعة تنفجر ليلى:

كُـلُّ الأكاليلِ الـتِي وُضِـعَتْ عـلى جَبَهَاتِـنَا تـيجانُ شَـوْكْ
ألَـرَى وُجِدْنَـا كَـي لِعيشَ مُعَذَّبِـينَ مُطَـارَدِينَ مُشَـرَّدِينْ؟

....

إنَّـا حَلُمْـنَا ذاتَ يـومٍ أنْ نَعودَ وأنْ نَعِيشَ كمَـا يَعيشُ الآخَـرُونْ
لا شـــيءَ أكْـــثرَ مِـــنْ حَـــيَاةِ الآخَـــرِينْ

.....

قَـــدْ كُنْـــتُ أرْجُـــو أنْ أعِـــيشَ بَسَـاطَتِي وَكَرَامَــتِي
لا شـــــيءَ إلا أنْ أجَـــــاوِزَ مِحْنَـــــتِي
لاشـــيءَ أكـــثرَ مِـــنْ حَـــيَاةِ الآخَـــرِينْ
لاشـــيءَ إلا أنْ يَكُـــونَ لَـــنا تُـــرَابْ
مَـــا كُنْـــتُ أحْلُـــمُ بالسَّـــحَابْ
لاشـــيءَ إلا أنْ يَكُـــونَ لَـــنا وَطَـــنْ!!(٢)

تستيقظ ليلى مذعورة على الوهم والسراب، ويتحول العذاب من معاناة مؤقتة يرجى زوالها إلى قدر دائم لا فكاك منه.

لم تكن الأحلام المجهضة مستحيلة التحقيق، ولم تكن الأحلام تراود الصعب المحال، تنحصر مادة الحلم في (مشابهة) الآخرين العاديين الذين

---

(١) المصدر السابق:ص ٥٤.
(٢) المصدر السابق: ص ٦٤.

يعيشون في بساطة وكرامة فوق تراب يملكونه، يعيشون في وطن!

تبخرت الأحلام بعد الهزيمة، وتحول الكابوس المؤقت إلى كابوس دائم، هزيمة مزدوجة تصيب ليلى والوطن معًا، فهي لا تستطيع الانفصال عن أزمة الوطن المهزوم.

لا تمثل كلمات أم رشيد خلاصًا أو أملاً:

غدًا ستُعْطِينَ الحيَاةَ مُجَاهِدِينَ!

- مجاهدون؟!. لن تمنح ليلى - إذا منحت - إلا أفرادًا مشوّهين يضافون إلى قافلة التعب والاغتراب والغربة وينخرطون في منظومة الذلّ والهوان والاستجداء:

مـاذا سـأُعْطِي للحـياةِ غـدًا؟!. سـأُعطِي لاجِئـين!!
مـــــــاذا سَــــــــأُعْطِيهَا؟!
أأطفَالاً بِلا وَطَنٍ يُسَاوِمُ سَاسَةُ الدُّنْيَا عَلَيْهَا أجْمَعِينْ؟
أنَـا ذِي فَـتَاةٌ فِـي رَبِـيعِ العُمْـرِ يَنْبُذُهَا الرَّبِـيعْ(١)

يتبخر الحلم ويسود الكابوس، ومنهما معًا يتولد البديل النابع من وعي الثقافة وخبرة المعاناة. الديمقراطية هي الحلّ الذي ترسو ليلى على شاطئه، والتمسك بهذا الحلّ هو بداية التغيير:

الديمقْرَاطِيَّةُ يَا أبَتِي هِيَ جَبْهَتُنَا الفُولاذِيَّةُ فِي وَجهِ الإمْبِرْيَالِيَّةْ
فالوطنُ لَنَا والدِّينُ لِربِّ الدِّينِ وَهَذَا مَا تَعْنِي الديمقْرَاطِيَّةْ
فَفِلسْطِينُ الديمقْرَاطِيَّةُ يَا أبَتِي وَجْهٌ نَضِرٌ لِفِلسْطِينَ العَرَبِيَّةْ
سَتُطِيرُ فِلسْطِينُ الحُرَّةُ نَحْوَ المُسْتَقْبَلِ بِجَنَاحَيْهَا
الديمقْرَاطِــيَّةُ يَــا أبَـــتِي وَعُرُوبَــتُهَا!!(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٦٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٨٤.

لغة نثرية كمقالات الصحف الحماسية، وتعريف لا يخلو من الغرابة للديمقراطية، وإنشائية لا تقدم علاجًا حقيقيًا للأزمة، وتجاوزًا مدروسًا للهزيمة التي حلت بالعرب جميعًا، وينتهي الأمر بارتياح لا تبرير له وكأن الانتصار قد تم:

جيلي تخلقه الثورة
وغدًا يحيا الجيل القادم في الحرية
أحرارًا في أرض حرة(١)

كيف؟ وما الوسيلة؟!

لا تجيب ليلى ولا تهتم المسرحية بتكثيف الفكرة وشرح مختلف أبعادها.

بالكلمات وحدها تتجسد المعاناة، وبالكلمات وحدها أيضًا يهبط الحل من سماء البلاغة.

إن شخصية ليلى تبدو مقنعة ومتوافقة عندما ترصد الأزمة والهزيمة، وتبدو باهتة بلا جذور عندما تطرح علاجًا نظريًا لا يلامس الواقع بجدية.

وربما كانت (الغربية) إيمي هي الأكثر تماسكًا وقدرة على الإقناع الدرامي لأنها أقل تشنجًا وأقرب إلى الموضوعية الباردة.

منذ الظهور الأول لـ (إيمي) في المسرحية فإنها تبدو ذات موقف متعاطف مع إسرائيل إلى درجة الانحياز الكامل، وموقفها هذا ليس ساذجًا مسطحًا، ولكنه يعتمد على مجموعة متكاملة متجانسة من الأفكار والرؤى المتسقة بالنسبة لها.

---

(١) المصدر السابق: ص ٨٤.

الفكرة الأولى المسيطرة عليها أنّ إسرائيل دولة مسالمة وديعة تعيش وسط محيط من العداء العربي المتعصب:

إنَّهُم بَيْنَكُم أضْعَفُ مِنْ طِفْلٍ غَرِيبٍ ضَاعَ فِي وَسَطِ المَدِينَةْ
إنَّهُـم لا يَبْـتَغُونَ الآنَ إلا أنْ يَعِيشُـوا فِـي السَّـكِينَةْ([1])

وتؤمن إيمي بفكرة ثانية قوامها أنّ العرب يحقدون على إسرائيل، ويكرهون اليهود إلى درجة التهديد بإبادتهم:

إنَّ فِــي أعْمَــاقِكُم حِقْــدًا رَهِيــبًا ضِــدَّهُم

………

إنَّهُم يَـرْجُونَ أنْ يَحْيُوا جَمِيعًا فِـي إخَاءٍ وَوِئَام وَسَعَادَةْ
لَـمْ هَاأنْـتُمْ أولاءِ الـيَوْمَ قَـدْ هَدَّدْتُموهُـم بالإبَـادَةْ([2])

أمّا الفكرة الثالثة فتتمثل في معاداة العرب للسامية:

مَهْمَــــــا يَكُــــــنِ الأمْــــــرْ
فــإنَّ عداءَكُــم للســاميّةِ قــدْ أعْمَــاكُمْ([3])

إسرائيل مسالمة والعرب عدوانيون، إسرائيل مهدّدة والعرب كارهون، اليهود ساميّون والعرب معادون للسامية.

هذه هي أفكار إيمي التي يسهل تفنيدها.

إسرائيل هي المعتدية دائمًا، ولا يعقل أن يعادي العرب الساميّون السامية!

ولكن كيف تتاح الفرصة لتفنيد الاتهامات الكاذبة التي تتحول إلى (الحقائق) عند إيمي وملايين الأوربيين والمحايدين الذين لا يسمعون إلا طرفًا واحدًا من طرفي الصّراع؟!.

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٦، ٢٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٧.
(٣) المصدر السابق: ص ٦٧.

إنّ إيمي متوافقة لا تعاني من الشعور بالظلم ولا تحسّ بالتناقض والخلل، ولذلك تقول ما تؤمن به في كلّ وأي مكان تردّد عليه أفكارها السابقة - المغلوطة المزيفة من وجهة النظر العربيّة - تواجه بها العرب بشكل مباشر دون مجاملة أو محاباة، وفي المقابل فإنّها تصرّح بإعجابها غير المحدّد بالتّجربة الإسرائيليّة وهي تزور إسرائيل:

إنّه عارٌ بحق أنْ يُبيدُوا كلّ ما شاهدتُهُ في أرْضِكُمْ مِنْ مُنْجَزاتْ

....

إنّكُــم حــرّرتُمُ الإنْســانَ مِــنْ كــلّ القُــيودْ

ولأنْــتُم هاهُــنا مُعْجِــزَةُ العَصْــرِ الجَديــدْ(١)

إيمي ليست مع العرب، ولكن بناء شخصيتها لا يوحي بأنها ضدهم بالضرورة والحتميّة.

تعلن إيمي - منذ البدء - أنّها لا تنشد إلا الحقّ:

أنــا لا أنْــشُدُ إلا الــحقّ وَحْــدَهْ

والأمر ليس شعارًا كاذبًا مخادعًا تعلنه ولا تمارسه، فتجاربها السابقة تؤكد صدقها والتزامها بما تقول:

إنّــني قــدْ كُنْــتُ فِــي فيتــنامَ أحْــيَا فِــي الخَنــادِقْ

إقْــرَؤُوا بعــضَ كِــتَابَاتِي عــن أبطــالِ فيتــنامَ البَواسِــلْ

إنّهـا صَرْخَةُ عَـدْلٍ ضِـدّ مَـنْ يَجْحِـدُ ذاكَ الشّـعْبَ حَقّـهُ

إنّهـا آيَاتُ تَقْديـرٍ لِشَعْبٍ صَاغَ مِنْ مِحْنَتِهِ مَشْرِقَ فَجْرْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٩.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٨.

ليست وحدها مسئولة عن موقفها الذي يحيد عن التعاطف مع الحقوق العربية، وإلا فكيف لنا أن نفسّر موقفها في فيتنام؟!

المنطقي - كما تقول إيمي عن نفسها - أنّ العرب هم الذين يتحمّلون مسئوليّة الصّورة النمطيّة السلبيّة التي تشكلت عن العرب وقضيّتهم في الذهن الأوربي، فالعرب هم الذين يتكاسلون ويتقاعسون ويغرقون في السلبيّة والتواكل:

إِنَّكُـم لَـمْ تَصْـنَعُوا مِـنْ أَنْفُسِـكُم شَـيْئًا هُـنَا
إِنَّكُـــم قَـــوْمٌ كُسَــالَى
إِنَّكُـم تَنْـتَظِرُونَ الخَـيْرَ لا تَسْـعَوْنَ لَـهُ
وَهُـوَ وَحَـتّى إِنْ أَتَـاكُم يَقْرَعُ الأَبْـوَابَ لَمْ يَـنْهَضْ إِلَـيهِ
وَاحِـدٌ يَفْـتَحُ بَابَـهُ(١)

لأنّها محايدة وغير متورطة في الحب الأعمى والإيمان المثالي المطلق بحقوق العرب وشراسة إسرائيل، فإنّها تمتلك القدرة على الرؤية الموضوعيّة التي تدين التكاسل والتواكل العربي. وتقدّم إيمي مرافعة طويلة مهمّة تكشف فيها براعة إسرائيل وتهاون العرب على الصّعيد الدعائي والإعلامي، فالحرب ليست جيوشا تتقاتل بالأسلحة فحسب، ولكنّها جبهات متعدّدة لا يلتفت العرب إليها:

أَيُّنَا يَعْرِفُ عَنْكُم أَنَّكُم أَصْحَابُ حَقٍّ قَدْ سُلِبَ؟

.....

مَا نَرَاكُم نَحْنُ مِنْ مَوْقِعِنَا تَحْيَوْنَ فِي ظِلِّ المَشَانِقِ!
بَلْ سَمِعْنَا مِنْكُم بَعْضَ كَلامٍ طَائِشٍ عَنْ رَمْيِهِم فِي البَحْرِ.
عَـــنْ تَدْمِيرِهِــم..
وَسَمِعْنَا عَنْ جُلُودٍ بَشَرِيَّاتٍ سَيُسْلَخْنَ لِيُصْبِحْنَ نِعَالا(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٧٣.
(٢) المصدر السابق:ص ٧٤.

كيف يتأتى للعرب - في تكاسلهم - مخاطبة وإقناع الرأي العام العالمي بطبيعة قضيتهم العادلة؟! وهل يجدي الشباب في مواجهة مؤسسة منظمة تتقن الدعاية وتسعى للارتفاع ولا تمل من الإلحاح؟! لم يفعل العرب شيئا في سبيل قضيتهم، واستغلت ماكينة الدعاية الصهيونية بعض التصريحات والعبارات غير المسئولة لتعكس الوضع وتحول الأمر إلى النقيض حتى يظهر العرب في صورة الجاني المعتدي المتشنج المعادي للبشر!

تصل إيمي إلى القول الفصل في ردها على دفاع مقبل الحماسي:

كُـلُّ هـذا مَـنْ هُـوَ المسئولُ عنه؟
هـو أنـتم لا سـواكم؟!(١)

أمّا عن الوجه الإنساني لشخصية إيمي - بعيدا عن الصراع السياسي - فيتمثل في علاقتها مع مقبل، وفي مشاعرها المرهفة التي تكشف عن تكوينها النفسي والثقافي والاجتماعي المغاير للنموذج العربي الذي تمثله أم رشيد وليلى.

الحياة عندها ليست صراعا سياسيا جادا متجهما، ولكنها أيضا تجارب ومتع وعواطف وأحاسيس.

في لحظة مكاشفة مع مقبل تبدو أكثر صراحة ووضوحًا منه، وتتجلى قدرتها على الكشف عن أحاسيسها وعواطفها التي لا تصل إلى الكبت والحرمان:

كـلُّ شيءٍ يَنْتَهي يَتْرُكُ فِـي الأعْمَـاقِ إحْسَاسًا حَزينا
وشُـعُورًا بالضَّـيَاعْ
إنَّـنَا نَـدرِكُ هَـذا بَغْـتَةً عِـنْدَ الـوَدَاعْ
إنَّـنِي أشْـعُرُ بالوَحْشَـةِ أيْضـا كُلَّمَـا فَكَّـرْتُ أنّـي
بَعْـدَ أيَّـامٍ سَـأرْحَلْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق: ص ٩١.

ثمّة علاقة عاطفيّة متبادلة مع مقبل، والفارق بين طرفيّ العلاقة هو الفارق نفسه بين حضارتين وثقافتين ونمطين من التفكير. وليس الشرقاوي وحده من تنبّه إلى الصّراع الحضاري بين الشرق والغرب، فقد سبقه إلى ذلك كثيرون وفي مقدّمتهم توفيق الحكيم في

" عصفور الشرق"، وطه حسين في " أديب"، ويحيى حقي في " قنديل أمّ هاشم"، وهو لم يكن الأخير كذلك، فقد استمرّت قضيّة الصّراع مطروحة في عديد من إبداعات الكتّاب المصريين، وبخاصة في الرّواية.

تقول إيمي:

آهِ لَوْ أطْلَقْتُمُ الأشْوَاقَ مِنْ أعْمَاقِكُم(١)

الكتمان هو سمة مقبل، والتصريح هو ما يميّز إيمي، ليس في الحبّ - الشعور به والتصريح - ما يعيب عند الفتاة الأوربيّة المؤمنة بالانطلاق والمقبلة على الحياة في نهم.

إنّها تتساءل في حوار لها مع أمّ رشيد:

أيُّ عارٍ في امتلاءِ القلْبِ بالوَجْدِ النّبيل؟

وتعترض بشدّة على وجود وقت معيّن للحبّ، وأوقات أخرى لا يصلح فيها الحبّ:

لَيسَ للحُبِّ زَمَنْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٢.

(٢) المصدر السابق:ص ٩٥.

ترفض إيمي كلّ ما يعوق الحبّ ويكبّله من تقاليد وطقوس وعادات وقيم، وتخلق قانونًا خاصًّا يتيح لها أن تعيش حياتها كما يحلو لها دون قيود. إنّها لا تخجل من الحبّ والجنس ولا تزيّف مشاعرها وأحاسيسها ولا تداري ما تحسّ به وتشتهيه. ومن هنا يأتي صدامها الفكري والأخلاقي مع الآخرين الذين ينتمون إلى عالم آخر من الأفكار والعادات والمشاعر.

ولقد نجح الشرقاوي أن يقدّم نموذجًا مختلفًا من خلال شخصيّة إيمي، ومن خلالها يمكن استكمال شخصيّتي أمّ رشيد وليلى، ليست المسألة في أفضليّة نمط على آخر، ولكنّها في الحيويّة التي تتحقّق من تعدّد وتناقض الأفكار والسّلوك.

تراجع المرأة وتضاؤل تأثيرها.

ربّما كانت (عرابي (*) زعيم الفلاحين) أكثر مسرحيّات عبد الرحمن الشرقاوي ابتعادًا عن الاستعانة بالشخصيّات النسائيّة في بناء وتطوّر أحداثها، ومردّ ذلك إلى طبيعة الصّراع والمرحلة التاريخيّة التي لم تكن المرأة المصريّة فيها ذات مشاركة إيجابيّة فعّالة ومؤثرة في صناعة الأحداث وصياغتها. إنّ

(*) أحمد عرابي(١٨٤١- ١٩١١)

زعيم مصري، ولد في قرية" هرية رزنة" احدى قرى الزقازيق بمحافظة الشرقيّة، أتمّ حفظ القرآن الكريم، ثمّ التحق بالأزهر الشريف، وأتمّ تعليمه فيه، التحق بالجيش المصري، وظلّ يتدرّج في الترقية حتى عيّن ناظر الحربيّة في وزارة اللواء محمود سامي البارودي.

كان عرابي وطنيًّا غيورًا على بلده، يدافع عن الفلاحين المصريين ضدّ القادة الجراكسة الأجانب،الأمر الذي جعله محبوبًا من الشعب، ومكروهاً من الخديو والسلطة. تزعّم ثورة الجيش المصري عام ١٨٨٢ للقضاء على النفوذ الأجنبي في البلاد، وتصدّى لغزو الجيش البريطاني لمصر، ونجح في بعض المعارك، وانهزم في بعضها بسبب الخيانة، نفي إلى جزيرة "سيلان"، وظلّ في منفاه طيلة تسعة عشر عاماً، وفي عام ١٩٠١ عاد إلى مصر، وتوفي بالقاهرة، وظلّ يمثل في نظر المصريين رمز البطولة والثورة ضدّ الظلم والاستعمار. له مؤلفًا تحت عنوان" كشف الستار عن سرّ الاسرار".

لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد عبد الرحيم مصطفى: الثورة العرابيّة القاهرة، المكتبة الثقافية،١٩٦٢.

١- عبد الرحمن الرافعي:الثورة العرابيّة والاحتلال الإنجليزي، القاهرة، ١٩٦٤.

٢- د. محمود الخفيف: أحمد عرابي الزعيم المفترى عليه، القاهرة، مطابع المستقبل، ١٩٥١

مسئوليّة غياب المرأة منصوبة على الزّمن الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة وليست تعمّدًا من المؤلّف أو موقفًا له. وعلى الرّغم من ذلك فقد حاول الشرقاوي أن يجد للمرأة دورًا من خلال شخصيّتين: أمّ الخديو إسماعيل، وزوجة الوالي سعيد ثمّ أرملته.

والشخصيّتان لا تحملان اسمًا ممّا يؤكّد ما نذهب إليه من محدوديّة نشاط المرأة في المرحلة التاريخيّة المواكبة للثّورة العرابيّة.

لا تظهر أمّ الخديو إسماعيل إلا مرّة واحدة في (المنظر السّادس)، من الفصل الأوّل مع أرملة الوالي سعيد وتديران حوارًا طويلا مع الخديو إسماعيل حول سلوكه الشّخصي وتجاوزاته المثيرة للأقاويل والمسبّبة للغضب.

ما أهمّ المرتكزات التي تدور حولها أفكار الأمّ؟!.

ربّما يكون المدخل المعبّر لشخصيّتها هو ما تقوله لابنها الخديو:

إنّما أنْتَ مَلِكْ(١)

كلمات قليلة، موجزة مكثّفة، تحمل بُعدًا تربويًا يمثّل امتدادًا لدور ووظيفة الأمّ التي ترفض أن ينحرف سلوك ابنها حتى ولو كبر وصار حاكمًا مطلقًا!.

وتدافع الأمّ عن الأغنياء ناقلة شكاوى نسائهم:

وقلـــوبُ الأغنــــياءِ؟ لَــمْ تَعُــدْ تَلْــتفُ حَوْلَـــكْ
جَــــاءَنِي الـــيَوْمَ نِسَـــاءُ الأغنِـــياءِ شَـــاكِيَاتْ

... ...

أنـــتَ أثقَلـــتَ علــــيْهم بالضَّـــرائِبْ(٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: عرابي زعيم الفلاحين مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ١٩٨٥. ص ٨٥.

(٢) المصدر السابق:ص ٥٩.

ولأنها أمّ تمارس التربية والتقويم، فإنها تعترض على اختيار حفيدها توفيق لولاية العهد، واحتجاجها مرتهن بالموقع الطبقيّ والاجتماعيّ لتوفيق:

قَــدْ تَزَوَّجْــتَ كـثيرًا.. أيــنَ أبـنـاؤُكَ أَوْلادُ الحَرَائِــرْ؟!
لِمَ لَـــمْ تَخْـــتَرْ وَلِـــيَّ العَهْـــدِ مِـــنْهُمْ؟!
ولِمَــاذَا اخْـترتَ تَوْفِـيقًا وتوفِـيقُ هُــوَ ابْـنُ الجَارِيَــهْ؟!
أُمُّهُ إحدى الجَوَارِي الحِسَانِ التُّركِيَّاتِ اللوائِي هِمْنَ بِكَ(١)

وفي السّياق نفسه توبّخه لأنّه يفكر - مدفوعًا بحديثها العنيف - في رفع صوته عليها: وهي في توبيخها ترتدّ إلى ذكرى أبيه التي تعتزّ بها:

تَرْفَعُ الصَّوْتَ عليَّ؟ إنِّي زَوْجَةُ إبْرَاهِيم بَاشَا(٢)

حضور أمّ الخديو إسماعيل محدود وضعيف، لا يتجاوز تأثيره إضافة بعض "المعلومات" عن تذمّر الأغنياء. وهذه "المعلومات" كان يمكن أن تقدّم عبر أيّ من الشّخصيّات العديدة التي تزدحم بها المسرحيّة.

إنّها امرأة بلا اسم وبلا ملامح خاصّة، وهو ما يختلف قليلا بالنّسبة لأرملة الوالي سعيد باشا(*) التي تمارس دورًا أكثر أهميّة، وتتّسم بملامح إنسانيّة حقيقيّة تضفي عليها خصوصيّتها وصقلها، ويرتبط الدّور والملامح بمحورين مهمّين يميّزان شخصيّتها:

---

(١) المصدر السابق:ص ٦٠.
(٢) المصدر السابق: ص ٦٠.
(*) **سعيد باشا**: (١٨٥٤ - ١٨٦٣) ابن محمّد علي باشا. خلف عبّاس الأوّل في ولايته على مصر، منح كثيرًا من الامتيازات للأجانب، والتي من أشهرها وأهمّها: امتياز شقّ قناة السويس، وفي عهده أباح ملكيّة الأراضي الزراعيّة فألغى قانون الاحتكار الزراعي، كما أتمّ مشروع مدّ خطّ حديدي بين القاهرة والإسكندريّة، والذي كان قد بدأه عبّاس الأوّل من قبله.
لمزيد من المعلومات راجع: عبد الرحمن الرافعي: تاريخ الحركة القوميّة في مصر، ج١، ط١، القاهرة، ١٩٦٣.

الأول: هو إحساسها المصري الوطني الشعبي الطاغي.

الثاني: هو هيامها بأحمد عرابي الذي يتجاوز التلميح والكتمان إلى التصريح والبوح.

إنها تكشف لعرابي - في ظهورها الأول - عن مخاوفها على ابنها وهي في رحلة الحج بصحبة الوالي، وفي شكواها ما ينمّ عن ارتياحها لعرابي وثقتها به في مقابل ضيقها بـ (سفلة) الأتراك والشركس!.

وهي تأخذ على الزعيم أحمد عرابي - في الحوار نفسه - طيبته المفرطة وثقته العمياء في الناس المحيطين به

أنتَ مِنْ صِنْفٍ مِنَ النَّاسِ غَرِيبٍ وَنَادِرْ

كَيْفَ جَمَعْتَ النَّقِيضَيْنِ: ذَكَاءٌ مَعَ طِيبَةْ(١)

أمّا عن رأيها في إسماعيل(*) - ابن شقيق زوجها - فبالغ القسوة والحدة. وهو رأي يؤدي إلى عداء دائم وريبة مستمرة طوال المسرحية:

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٢.

(*) **اسماعيل باشا:** (١٨٣٠ - ١٨٩٥)الابن الأكبر لإبراهيم باشا، بدأ تعليمه بمصر، ثم أتمّه في فرنسا. عمل واليًا على مصر عام١٨٦٣ وحتى عام١٨٦٧، وفي عام ١٨٦٧ صدر له فرمان حصل بمقتضاه على لقب خديو، فكان بهذا أول من أطلق عليه لقب خديو من رجال أسرته، وفي عام ١٨٧٢ صدر له فرمان آخر يخوله صراحة إلى حق الاستدانة من الخارج دون الرجوع إلى الدولة العثمانية،فُتح بذلك الطريق للاستدانة من المصارف الأوربية، وقد أنفق بإسراف على نفسه ،كما أنفق أموالا طائلة على مشروعات لم تكن مدروسة بعناية، فأدى ذلك إلى وقوعه في ضائقة مالية باع على إثرها ممتلكات الحكومة المصرية من أسهم القناة، بنى كثيرًا من القصور منها: قصر عابدين، ودار الأوبرا، وكوبري قصر النيل والكتبخانة الخديوية. كما أمدّ عدّة خطوط سكك حديدية، وأتمّ مشروع حفر قناة السويس وافتتحها في حفل كبير عام ١٨٦٩ ،تقدمت مصر في عهده في النواحي الحضارية الآتية الإصلاح الإداري ، والإصلاح النيابي، والإصلاح القضائي ، كما شهدت البلاد على يديه نهضة تعليمية وثقافية، فقد توسّع في إنشاء المدارس، وإرسال البعثات العلمية إلى الجامعات الأوربية، كما اهتمّ بتعليم البنات ،أقاله السلطان عبد الحميد بضغط من الحكومتين الفرنسية والإنجليزية عام ١٨٧٩، فسافر إلى إيطاليا ثمّ الآستانة، وظلّ بها إلى وفاته، دُفن بالقاهرة.

لمزيد من المعلومات راجع: عبد الرحمن الرافعي: تاريخ الحركة القومية في مصر، مرجع سابق.

أَنْــتَ لا تَعْــرِفُ إِسْمَاعِيلَ لا تَعْــرِفُ خَــتْلَهْ
إِنَّ إِسْـــمَاعِيلَ لا تُعْيِــيهِ حِـــيلَهْ
إِنَّـــهُ يَمْشِـــي إِلَى مَــا يَبْـــتَغِي
فَـــوقَ أَشْــلاءِ أَحَــبِّ النَّــاسِ لَــهْ
إِنَّــهُ يَصْــطَنِعُ الأَتْــرَاكَ وَالشَّــرْكَسَ حَــتَّى
أَصْــبَحَ الآنَ لَــهُ فِي القَصْــرِ سُــلْطَانٌ قَــوِيُّ
هُــوَ أَقْــوَى مِــنْ وَلِــيِّ الأَمْــرِ نَفْسِــهْ(١)

ويتوّج الشرقاوي تقديمه للشخصية بالكشف عن انتمائها المصري الذي تعتز به، وهو ما يتجلى في قولها لعرابي:

إِنَّــنِي مِصْــرِيَّةٌ مِــثْلَكَ فَاسْمَعْــنِي فَقَــدْ تَفْهَــمُ قَصْــدِي
آهِ مَــــا أَتْعَــسَ رَبَّــاتِ القُصُــــورْ!!
إِنَّــنِي أَتْعَــسُ مِــنْ زَوْجَــةِ فَــلاحٍ فَقِــيرْ
إِنَّهَا تَشْعُرُ بِالأَمْنِ عَلى الرُّغْمِ مِنَ الفَاقَةِ وَالعَيْشِ الخَشِنْ. (٢)

حس رومانسي متطرف بفعل المعاناة والمكائد داخل أسوار القصر التي تخفي الكثير من التعب ولا تظهر إلا الوجه اللامع الكاذب.

وعلى الرغم من نبرة الانتماء والاعتزاز بالمصرية، فإن في كلماتها ما يكشف عن جهلها بالحياة الحقيقية والمكابدة اليومية للمرأة المصرية العادية التي تحسدها وتغبطها.

ولعل عرابي نفسه - المتهم عندها بالطيبة - قد أدرك تطرفها فيرد معترضاً:

زَوْجَــةُ الفَــلاَّحِ لَيْسَــتْ كَمَــا تَحْسَبُهَا رَبَّةُ القَصْرِ الكَبِيرْ
حَسْــبُهَا الفَقْــرُ عَذَابَــا وَامْتِــهَانَا(٣)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي عرابي زعيم الفلاحين ، ص ١٣.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٥.
(٣) المصدر السابق: ص ٢٥.

إنّها لا تلجأ إلا لما يكشف عن أزمتها. وضربها المثل بزوجة الفلاح الفقير مجرّد دليل للبرهنة على متاعبها في القصر وليس إشفاقها على الشعب. ولذلك تزداد الشكوى في تعقيبها على ما يقوله عرابي وتتشبّث بموقفها (الحاسد) الذي ينمّ عن مدى ما تستشعره من خوف وقلق:

حَسْبُها الأمْنُ على أولادِها
هي لا تخشى على أولادِها كَيْدَ عَدُوٍّ.. لا.. ولا غَدْرَ صَدِيقْ!
تَأمَنُ الخِنْجَرَ والسُّمَّ، وتَسْتَرْخِي فتَسْتَسْلِمُ للنَّوْمِ العميقْ
وأنا في القصرِ مالِي مِنْ صَدِيقْ
فأنا مِصْرِيَّةٌ يَرْفُضُنِي كلُّ مَنْ في القصرِ حتَّى فَتَيَاتِي
كُلُّ مَنْ في القصرِ أتراكٌ وشَرْكَسْ
إنَّنِي أشعُرُ بالحَيْرَةِ والخوفِ وبالحُزْنِ هُنَا[١]

الأزمة الحقيقيّة: افتقاد الأمن والخوف من الغدر وغياب الأصدقاء.

السبب: الانتماء المصري في مقابل تكتّل الأتراك والشركس.

النتيجة: حيرة وخوف وحزن.

ما المخرج إذن من الأزمة وأسبابها ونتائجها؟!

لا مخرج إلا بالعثور على من يمنح الأمن ويسلب الخوف ويعوّض غياب الأصدقاء، العثور على من يماثلها في المصريّة والوطنيّة، العثور على عرابي!

تعود الزوجة المعذّبة إلى عرابي من جديد لتبثّه ما تحسّه تجاهه من إعجاب وتستشعره من ثقة:

يا عُرابِي عجبًا أنستُ مِصْرِيَّةً بالغرامِ
عندما تَصَمَّتُ لتَبْدُو مثلَ فلاحٍ خَجُولٍ، بلْ وخَائِبْ!

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٦.

لماذا قلتَ تَبْهَرُتَ السامعين!
عَجَباً من أين تأتي كلماتُك؟

وتواصل تغنيها التي تغيب دلالاته عن عرابي:

يا عرابي .. في قصور المُلْكِ لا نعرفُ فيمن قد نثِقْ
غيرَ أنِّي أحْمَدُ اللهَ على هذا الأرَقْ
إنَّني لولاهُ ما كنتُ اكْتَشَفْتُك!!(١)

ما الذي ترمي إليه امرأة تصف رجلاً بأنه "مليء بالغرائب" و"الباهر السامعين"، وتحمد الله على أنها "اكتشفته" ؟!.

المرامي كثيرة، ولكن عرابي ليس رجلاً كالآخرين، فهو غارق في حب الوطن الذي يصرفه عن بواكير الغزل والإعجاب!

مصرية نبيهة، محاطة بالمؤامرات والدسائس والكراهية، واثقة من عرابي ومتقربة إليه، وهي أيضاً ذات رؤية سياسية شعبية ووطنية بما يتجاوز حدود المعقول والمتاح بالنسبة لطبيعة العصر الذي تعيشه من ناحية وطبيعة الانتماء الطبقي والاجتماعي من ناحية أخرى.

إنها - في مواجهة زوجها - تتحدث ببساطة عن المصريين - الرعية باعتبارهم (شعبنا):

(شَعْبُنا) فاوِقْهم حتّى تحَرّرْ

وتعقب على إشارة زوجها إلى أبيه محمد علي باشا الكبير:

قَدْ تَوَلّاها وما وَلّاهُ إلا شَعْبُ مِصْرْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٧.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٨.

ألا تمثل كلمة (الشعب) هذه نشازًا لغويًا وفكريًا لا يناسب المرحلة التاريخية لدى أرملة الوالي سعيد باشا التي لا تعرفها؟!

ألا تعتبر الكلمة - الشعار أقرب إلى الشرقاوي نفسه منها إلى الشخصية التي تنطقها؟!

(المنظر الرابع) في (الفصل الأول) محتكر في معظمه لتقديم ملامح شخصية الزوجة "الشعبية" المتمردة على القصر والمعجبة بعرابي والمؤمنة بالوطن والكارهة لمكائد ودسائس القصور وساكنيها.

وهي تعاود الظهور في المنظر السادس بعد موت زوجها وتولي الخديو إسماعيل - بصحبة أمّ الخديو وتشتركان معًا في مواجهة الحاكم الجديد الذي يقدمه الشرقاوي متغطرسًا متعاليًا مغرورًا.

وإذا كانت الأمّ - كما أشرنا من قبل - تدافع عن الأغنياء وتعترض على الضرائب الباهظة المفروضة عليهم، فإنّ أرملة الوالي تنحاز إلى الفقراء وتتكلم بلسانهم وتنقل إلى الخديو آلامهم ومعاناتهم:

نَحْنُ نَخْشَى يَا أَفَنْدِينَا عَلَى عَرْشِكَ مِمَّا تَفْعَلُهْ
أَنْتَ أَصْبَحْتَ عَدُوًّا لِجَمِيعِ الفُقَرَاءْ
وَهُمُ الكَثْرَةُ فِي الشَّعْبِ المُعَذَّبْ

ومن المنطقي ألا يروق هذا المنطق الشعبي للخديو، فيسارع بالسخرية من أفكارها ملمّحًا بخبث إلى علاقتها مع عرابي:

هُوَ شَعْبٌ جَاهِلٌ لَمْ يَتَحَضَّرْ.. أَوْ يُهَذَّبْ!
أَعُرَابِي هُوَ مَنْ أَدْخَلَ فِي رَوْعِكِ هَذَا ؟!(١)

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٨.

واللافت للنظر أن الأرملة لا تتوقف عند التلميح إلى عرابي، ولكنها تواصل حديثها - كأنها لم تسمع شيئًا مما يمسها - عن الشعب وحضارته العريقة السابقة لمشروع إسماعيل الحضاري الذي يعمل من أجله:

مصرُ مــا كانــتْ سِــوَى أمِّ الحَضَــارَةْ

فــاحترمْ أصْــحَابَ مِصْــرْ

إنَّمــا أصــحابُها هُــمْ شَــعْبُ مِصْــرْ(١)

إنّ البناء الدرامي يهتز كثيرًا في هذا المنظر، والشخوص الثلاثة: إسماعيل وأمّه وأرملة سعيد، يسارعون إلى ترديد كلمات تبدو متخثرة ومجهزة من قبل دون اهتمام بما سمعوه: الأرملة لا تعقب على الإشارة لعرابي، وإسماعيل لا يعلق على ما ينهال عليه من دروس!

وتختفي أرملة الوالي سعيد فلا تعاود الظهور إلا في المنظر الرابع من الفصل الثاني، وفيه تدور الأحداث في قصرها حيث تنظم صالونًا يضم رموز وأعلام العصر:

الثائر المفكر عبد الله بن النديم، الشاعر السياسي محمود سامي البارودي، والصحفي المثقف أديب اسحق، والإمام محمّد عبده، فضلا عن الزعيم أحمد عرابي .

وفي حوار ساخر فكه نرى أول ملمح أنثوي نسائي في شخصية الأرملة، فإذ يقول عرابي تعليقًا على ما يظنه سخرية منها:

فَلْــتَقُولي كَــيْفَما شِــئْتِ فَمَــنْ يَغْضَــبُ مِــنْكِ؟!.

افْعَلِــي مــا شِــئْتِ أنــتِ .. أنــتِ أمُّ الــثَّائِرِينْ!

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٦.

يعقب النديم مواصلا الفكاهة والسخرية:

مِثْلَ أمِّ المُؤْمِنِينْ

وتعترض في مزيج من الجدّ والهزل:

أأنا أمُّك؟ لا .. لا إنَّنِي أصْغَرُ منكْ (١)

الإحساس بالأنوثة التي لم تغرب بعد هو الدافع إلى هذا الاعتراض (الرمزي)، الذي يتشبث بالشباب ويرفض الذبول ويراود أمل الغرام الذي لا يحسّ به المعشوق الغارق في أحاديث الوطن والوطنية!

وفي المنظر نفسه استعراض لثقافتها الغربية التي تفوق ثقافة من حولها، فهي تعطي للبارودي أحدث ما أُلِّف لامارتين:

لامـــــارتينْ هـــــــذا يُشْـــــــبِهُكْ
فهـــــــو ثـــــــوْرِيٌّ وشـــــــاعِرْ

أمّا ما تعطيه لعرابي فهو أحدث ما كتب عن اللورد بيرون:

أنـــــتَ مَفْـــــتونٌ بـــــبيرونْ
شــــاعِرِ الحُــــرِّيَّةِ الحَمْــــراءْ
مَــنْ قــائِلٌ فِــي حَــرْبِ الاســتقلالْ
فِــي اليونانِ حــتَّى قَــتَلُوهُ
هُــوَ ذا آخِــرُ مــا أخْرَجَــتْ لَــنْدَنُ عــنه
أنــتَ لَــمْ تَقْــرَأْ سِــوَى مــا تُــرْجِمُوا عــنه(٢)

ويحصل أديب اسحق هو الآخر على كتاب في السياسة!

---

(١) المصدر السابق:ص ١١٢.

(٢) المصدر السابق: ص ١١٧.

هل تتكلم امرأة تعيش في الربع الأخير من القرن التاسع عشر - وفي مصر - أم أنّ الشرقاوي نفسه هو الذي ينوب عن الشخصيّة دون مراعاة لظروفها التاريخيّة والثقافية؟!.

هل يوجد شبه حقا بين البارودي ولامارتين؟! ومن قال إن أحمد عرابي مفتون باللورد بيرون؟! ومن الذي ترجم له أصلا أيامها؟!.

وهل غاب الانتماء العثماني عن الأذهان جميعًا حتى يُمَجّد شاعر حارب ضدّ الأتراك في مصر الإسلاميّة التابعة للخلافة التي حاربها الشاعر؟!.

ولا ينتهي المنظر إلا بما يكشف عن البعد العاطفي الذي يشتعل في أعماق الأرملة الوطنيّة المتقنة تجاه عرابي، وهو ما تصرّح به لنفسها بعيدًا عن الآخرين:

لَهْفَ قلْبي لِغَدٍ!! آهِ لَوْ تَعْرِفُ ما بي
يا عُرَابي(١)

ومرّة أخرى يطول غياب الأرملة عن المسرحيّة حتى تعاود الظهور في المنظر الثالث من الفصل الثالث، وهو المنظر الذي تتجسّد فيه بشكل مباشر عواطفها التي لم تعد طي الكتمان، ولكنّ الحب الذي تبثه وتلوح به بما يشبه التصريح وصولا إلى العرض المباشر الصريح، لا يجد صدى عند عرابي الغارق في حب الوطن، غافلا عن المشاعر الفياضة التي تعتمل في أعماقها، فإذ تقول له:

رُبَّما يَكْتُمُ قلبُ امرأةٍ مِنْ لَوْعَةِ الوَجْدِ
سَيرًا لا يُعانيه الرِّجالْ!

(١) المصدر السابق: ص ١١٨.

يردّ عرابي منصرفا إلى معنى آخر مختلف:

ليسَ في قلبي يا سيّدتي إلا الوطنُ(١)

وتعاود التصريح بما لا يشبه الاعتراف:

إنَّ نبضَ القلبِ محسوبٌ عليك!
آهِ لو تستنطقُ إشفاقي عليكْ!
آهِ لو يقوى الذي أحملُه في القلبِ أنْ يدفعَ عنك!!(٢)

ما الذي تفعله المرأة العاشقة تجاه التجاهل المستمرّ والإعراض الدائم؟!

لو كان المحبوب غير عرابي لانصرفت عنه العاشقة محتفظة بكبريائها وكرامتها ، ولكنّ انشغال الزعيم بحبّ الوطن وهمومه قد يشغله عن ذاته ومحبّيه، ولذلك تعرض المرأة نفسها بشكل مباشر لا يحتمل الشك:

آهِ لو أصبحتُ زوجًا لك كي أدفعَ عنك!(٣)

ويرفض عرابي متذرعًا بقدره! ولكن رفضه لا يزيد العاشقة المتيمة إلا إقبالا وإكبارًا وحبًّا!

قد يكون مثل هذا الشعور مبررًا في السياسة، ولكنه يتعارض مع مشاعر المرأة التي لا يمكن أن تستقيم شخصيتها بالمزيد من التشبث بعد الإعراض عنها.

يمثل مسرح عبد الرحمن الشرقاوي إضافة مهمّة في تاريخ المسرح الشعري المصري. ولقد نجح الشرقاوي في تجاوز أحمد شوقي وعزيز أباظة من حيث عدم الاقتصار على النامية الأخلاقية الكلاسيكية، وانفتح مسرحه على

---

(١) المصدر السابق:ص ١٨٥.
(٢) المصدر السابق:ص ١٨٦.
(٣) المصدر السابق: ص ١٨٧.

القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة الساخنة. وفي المقابل طغت الأفكار على حساب الشعر وبناء الشخصيّات التي عانت من هيمنة وسيادة الرسالة الأيدلوجيّة والانتصار لأفكار ورؤى معيّنة.

وممّا يحسب للشرقاوي ذلك الدور الإيجابي البارز الذي تقوم به المرأة في مسرحيّاته، وهو دور يترافق مع طبيعة أفكاره وتوجّهاته السياسيّة والاجتماعيّة. وقد توقّف الفصل أمام عدّة نماذج تمثّل أنماطًا دالّة من شخصيّاته النسائيّة.

النمط الأول: يتمثّل في شخصيّة السيّدة "زينب بنت علي" في مسرحيّة "ثأر الله" بجزئيها: "الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا"، وهي تقدّم نموذجًا للمرأة القويّة المتماسكة التي تواجه الطغيان وتنتصر للمبادئ السامية وتنجح في التغلّب على عواطفها الذاتيّة في سبيل ما هو أسمى وأرقى.

النمط الثاني: يتجسّد في شخصيّات أمّ رشيد وليلى وإيمي في مسرحيّة وطني عكا، وهن - مجتمعات - قادرات على تقديم شهادة متكاملة عن طبيعة الصّراع العربي الصهيوني ودور المرأة فيه.

والسؤال الذي يطرحه البحث: **هل نجحت هذه النماذج النسائيّة في الكشف عن دور المرأة في الصّراع؟** والإجابة تتحقق من خلال تحليل هذه الشخصيّات النسائيّة والكشف عن توجّهاتها الكاشفة عن موقف أشمل وأعمق من هموم وقضايا المرأة الجزئيّة.

النمط الثالث: يتحقق في شخصيّتي "أمّ الخديو إسماعيل" "وزوج الوالي سعيد" في مسرحيّة "عرابي زعيم الفلاحين"، وهي من المسرحيّات التي يتراجع فيها دور المرأة ويتلاشى تأثيرها بحكم القضيّة السياسيّة المسيطرة والمرحلة التاريخيّة التي لا تسمح بتواجد كثيف مؤثّر للمرأة.

لم يكن الشرقاوي إلا رائدًا في المسرح الشعري الذي جدّد في أوزان وبحور الشعر، واكتسب بذلك التجديد مرونة شكلية يفيد منها في التعبير عن القضايا والمشكلات الاجتماعيّة والسياسيّة التي عرفتها مصر في النصف الثاني من القرن العشرين. ومثل كل تجربة رائدة لا تصل إلى الكمال والذروة، كان الفضل الأكبر للشرقاوي هو تمهيد الطريق لمن جاء بعده لاستكمال التجديد مع تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون، بين الحريّة الفنيّة والالتزام بتحقيق درجة من التجانس بين التعبير الفكري والتمسّك بالفن دون إهداره من أجل المضمون والرسالة المباشرة. وتمثّل ذلك عند صلاح عبد الصبور الذي يقف عنده الفصل الرابع.

الفصل الرابع

صلاح عبد الصبور

(١٩٣١ - ١٩٨١ م)

لصلاح عبد الصّبور خمس مسرحيّات شعريّة، وهي بترتيب صدورها:

١- مأساة الحـــلاج ١٩٦٤م.

٢- مســـــافر ليل ١٩٦٩م.

٣- الأميـــرة تنتظر ١٩٦٩م.

٤- لــيلى والمجنـون ١٩٧٠م.

٥- بعد أن يموت الملك ١٩٧٣م.

ويتفاوت الموقع الذي تحتله المرأة في مسرحيّات صلاح عبد الصبور الخمس: من الغياب الكامل تقريبًا في مسرحيتي: (مأساة الحلاج) و(مسافر ليل)، إلى الوجود المؤثر القوي في (الأميرة تنتظر) و (ليلى والمجنون) و (بعد أن يموت الملك).

غياب المرأة

لا توجد شخصيّة نسائيّة واحدة في مأساة الحلاج التي ينفرد الحسين بن منصور الحلاج(*) ببطولتها مجسّدًا لأفكار وهموم إنسانيّة عامّة يتعرّض لها صلاح عبد الصبور في قسمي المسرحيّة: الأول عن الكلمة والثاني عن الموت.

(*) الحلاج: (٨٥٨ - ٩٢٢هـ)
الحسين بن منصور، متصوّف ومتكلم، وُلد بفارس، كان أبوه يعمل بصناعة الحلج، وعمل هو بها زمنًا ومن هنا لقب بالحلاج. طاف البلاد يدعو إلى الزهد والتصوف بعدما تلقى خرقة الصوفيّة في شبابه، ودرس على شيوخ الصوفيّة (عمر المكي، وسهل التستري، والجنيد)، استقرّ به المقام ببغداد وأصبح له مريدون عبّر عنهم في قصائده بقوله" أصحابي وخلاني". اختلف مع شيوخ الصوفيّة في عصره حين أخذ يتصل بالناس، ويتحدث إليهم فنبذ بذلك خرقة الصوفيّة، وقد شرح مذهبه في كتابه الطواسين فنادى بإمكانيّة الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى " إسقاط الوسائط"، كما نادى بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة" حلول الناسوت في اللاهوت"، اتهم بالكفر والخروج على الدين، وظلت حياته بين سجن ومحاكمات لا تتم، حتى كانت محاكمته الأخيرة أمام القاضي المالكي أبي عمر الحمّادي، حيث حُكم عليه بالقتل، فضُرب بالسياط وقطعت رأسه وأحرق. أصبح الحلاج بعد موته عند بعض المسلمين المهدي المنتظر الذي ينتظرون خروجه.
حول حياة الحلاج راجع مقدّمة كتاب:
ديوان الحلاج وكتاب الطواسين: سورية، دار الحوار، ١٩٩٨.

المسرحية ليست عن حياة الحلاج بقدر ما هي عن مأساته التي تتجاوز الإطار الفرديّ الضيّق المحدود إلى شمولية واسعة تناسب كلّ زمان ومكان.

يقول الحلاج في حوار مع صديقه الشبلي:

- ورجالٌ ونساءٌ قد فقدُوا الحرّيّة .(١)

لا تهتمّ المسرحيّة بالتميز الجنسي بين الرجال والنساء، لا تعبأ بقضايا المرأة أو معاناة الرجل، ولكنّها تستهدف التوقف أمام الهمّ الإنساني الذي يقف الرجال والنساء معًا تحت رايته، وفي هذا السياق يمكن القول إنه لا يوجد في المسرحيّة رجال - بالمعنى الجنسي للكلمة -، ولكن يوجد بشر يرمزون إلى أزمة ويعبّرون عنها، وهذه الأزمة من العمق والقوّة بحيث يتراجع أمامها التقسيم الجنسي التقليدي وليس أدلّ على ذلك من تعمّد صلاح عبد الصبور إسقاط دور زوجة الحلاج وأولاده منها في المسرحيّة.

يقول المؤلف في تذييله (**ثمّ تزوّج بعد ذلك بامرأة بصريّة تولدها أولادًا، وعاش معها حياته كلها**).(٢)

لا ضرورة فنيّة لوجود الزوجة والأولاد، ومن ثمّ فلا مكان لهما في الأحداث، لأنّ البطولة للكلمة والموت وليس للتاريخ الشخصيّ أو السيرة الذاتيّة، وعلى الرغم من هذا فللمرأة مكانها المحدود في المسرحيّة من خلال (الموجودين) من الرجال الذين يتحدّثون عن (الغائبات) من النساء.

التاجر - مثلا - يبدي اهتمامًا بقصّة الحلاج، وهو اهتمام مردّه إلى رغبته في تسلية زوجه بحكاية طريفة:

نعم، فقد يكونُ أسرهُ حكايةً طريفةً أقصُّها
لزوجتي حين أعودُ في المساءْ
فهي تحبّ أطباقَ الحديثِ في موائدِ العشاء(٣)

---

(١) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت، ص ١٦٧.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٦٧.
(٣) المصدر السابق:ص ١٥١.

ومع خصوص القصة وبعدها عن الطرافة المرجوة، يقول التاجر:

لن ترضى زوجتي عني الليلة(١)

والتاجر نفسه يخشى على ابنه المراهق من عبث النساء به وقدرتهن على خداعه:

هيا لنذهب
فلقد خلّفت ابني في دكاني
وهو ضعيف التعقّل
إن جاءته جارية حسناء
أعطاها ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع(٢)

أمّا الفلاح فلا يستمر اهتمامه بقصة الحلاج خوفا من تأخر عودته إلى داره وما يترتب على ذلك التأخير من مخاطر:

لو أبطأت لقادتني رجلاي
للخمّارة حيث أريق نقودي
في كأس أو أدفنها في تكّة سروال(٣)

والواعظ - ثالث الشهود الذين تقدمهم المسرحية - يبحث عن قصة مناسبة لعظته في مسجد المنصور، ومن ثنايا حديث التاجر والفلاح يستلهم قصة محبوكة:

عن فلاح باع الحنطة في السوق
أغواه الشيطان
فزنا بالمال، وعاد ليلقى الصبية جوعى
فبكى و... و...
وسيلهمني الله الباقي
وسأختلق عبرتها ونهايتها
أحذر كيد الشيطان(٤)

---

(١) المصدر السابق: ص ١٦١.
(٢) المصدر السابق: ص ١٨٧.
(٣) المصدر السابق: ص١٨٧.
(٤) المصدر السابق: ص ١٨٨.

من الجزئيات السابقة تتشكل صورة محدودة - ولكنها واضحة - عن واقع المرأة في الزمن التاريخي للمسرحيّة: زوجة وجارية لعويب، وتجارة مسافرة واتّهام جاهز بأنّها أسّ البلاء (احذرْ كيْدَ النّسْوَان)!

وليست صدفة أن تظهر المرأة (معطوفة) على الأشياء، فوجودها تابع وقيمتها لا تختلف عن السلع المعروضة للبيع والشراء والمنح والهبة.

يقول السجين الأول:

أَوْ والٍ لَقِّـــــي مِمَّــــا أَحْـــــرَزَهُ الأَوْبَــــاشْ
مَكْـــنونَاتٍ وطَــرائفَ مِـــنْ نِسْـــوانٍ وَرِيَـــاشْ
وَدَعَـــا يُوزِيــــرَ القَصْــــرِ فَاطْعَمَـــهُ وأَنَامَـــهْ
واسْتَقْصَـــــــــــــــــقَى تَالَــــــــــــــــــــهُ(١)

(نسوان ورياش)! ملكيّة الوالي وأمواله من الأشياء والنساء بلا تمييز!

ومثل هذا الترابط يكشف عن طبيعة النظر إلى المرأة والتعامل معها في المرحلة التاريخيّة التي تعبّر عنها المسرحيّة، حيث تتعرّض المرأة للنفي الكامل وتعيش على هامش الحياة. ولكن "الهامشيّة" لا تقتصر على المرأة وحدها، فهي تطول الرجل أيضًا. ذلك أنّ الظلم "عام" يتعلق بالإنسان دون نظر إلى نوعه الجنسي.

ويعود السجين نفسه ليحلم ساخرًا أو يسخر حالمًا وهو يداعب زميله السجين الثاني:

هَــــيّا أَخْبِلْــــنِي لِلقَصْــــرِ الأَبْـــيَضْ
كَـــي أَمْــــدَحَ مَولانـــا والــــيَ الشَّـــامْ
يمُتَلَقّــــةٍ بِـــــنْ قَافِـــيَةِ الـــــلامْ
وَأَعُـــــودُ بِمُهْـــــرٍ وَفَـــــتاةٍ وَشُـــــلامْ(٢)

(١) المصدر السابق: ص ٢٠٣.
(٢) المصدر السابق:ص ٢٠٨.

حيوان وجارية وخادم. خليط من الإنساني والحيواني في صورة عطايا تُمنح وتوهب!

الأهميّة الحقيقيّة للمرأة في (مأساة الحلاج) نجدها في شخصيّة أمّ السجين الثاني، وهي شخصية غائبة لا تظهر بشكل مباشر وصريح في المسرحيّة، ولكنها حاضرة تسكن في أعماق الابن وتساهم في تشكيل شخصيته وتكوين رؤيته المريرة تجاه العالم.

عن الماضي - الذي يبدو بعيدًا على الرّغم من قربه - يتكلّم السجين الناقم مع الحلاج الحالم:

كانت أمّي طيّبة ترعاني
وترى نورَ الكون بعينيّ
وتراني أحلى أترابي، أذكى أخداني
أمّي كانتْ تلتذُّ بأقوالي تتجرّعُها أذناها شهدًا
يتبسّمُ خدّاها، عيناها، يفرقُها المتغضّنْ
ويُغرّدُ في شفتيها صوتٌ لا أسمعُهُ إلا في ذاكَ الحينْ
(اللهُ يصونُكَ لي)
(ويمدُّ حياتي حتّى ألقاكْ)
(أستاذًا في بيتِ الحكمةْ)
(أو قاضي شرعْ)
(أو والي ربعْ)
(أو شيخًا صاحبَ نعمةْ)

أمّ طيّبة وشاب حالم مثقف، أمّ تراود المستقبل وابن لا يملك إلا الكلمات البرّاقة.

ما الذي جرى للأم والابن والأحلام؟! لقد انهار كلّ شيء: ماتت الأم، وتبخّرت الأحلام، وسكنت المرارة في قلب الشاب محبّ الحكمة والفلسفة.

من المسئول عن المصير الأسود؟!.

إنه الواقع القاهر الذي ينقسم فيه الناس إلى أغنياء يملكون كلّ شيء، وفقراء لا يملكون إلا الموت الفجائي؛ نتيجة منطقية متوقعة لحياة قوامها الحرمان المتصل والجوع الدائم:

كانتْ أمّي خادمةً تجمَعُ كِسْراتِ الخُبْزِ وفضْلَ الثّوبْ
مِنْ بعضِ بيوتِ التُّجّارْ

.....

أمّي ما ماتتْ جوعًا ،أمّي عاشَتْ جَوْعَانةْ
ولِذا مَرِضتْ صُبْحًا، عَجِزَتْ ظُهْرًا، ماتَتْ قبلَ الليلْ(١)

تقدّم الأمّ الغائبة - الحاضرة شهادة قاسية على الواقع الاجتماعيّ الظالم الذي أفرز الحلاج.

إنها لا تتعرّض للقهر والمظالم بسبب كونها امرأة، فالأزمة في الفقر والجوع الذي يهدّد الجميع. النظام الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ يخلو من العدالة، وهو نظام لا يضطهد النساء وحدهن.

السجين نفسه ليس إلا واحدًا من ضحايا القهر الاجتماعيّ، وليس الموت المأساوي لأمّه إلا دليلا يتشبّث به للتأكيد على موقفه الفوضوي الرافض لكلّ شيء واللاعن لمن قتلوا أمّه بالحرمان.

إنه يصرخ في وجه الحلاج:

قُل لي هلْ تُصلحُهم كلماتُك؟!(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٢١٨، ٢١٩.
(٢) المصدر السابق:ص ٢٢٠.

لقد كفر المثقف القديم بالكلمة، ووراء كفره تقف ذكرى الأمّ ومأساتها التي لا تغيب عنه.

استمرار الغياب

يختلف الأمر في (مسافر ليل) حيث يتلاشى تمامًا دور المرأة ووجودها. مثلما يتلاشى ويغيب دور الرجل - في سياق التجريد العام الذي يقترب بالمسرحيّة من دائرة اللامعقول ويبتعد كثيرًا عن معطيات الواقع المباشر. ومن ثمّ تنحصر الشخصيّات في ثلاث: الرواي، المسافر، عامل التذاكر. والجميع أقنعة يفتقدون الخصوصيّة الإنسانيّة والملامح المحدّدة. الشخوص ليسوا (رجالا) بقدر ما هم بشر ينتسبون إلى عموم القبيلة الإنسانيّة دون تمييز والمرّة الوحيدة التي يبتعد فيها عامل التذاكر عن العموميّة ويظهر رجلا - زوجًا، تطلّ معه أحلام الواقع الذي تجافيه المسرحيّة وتظهر المرأة الزوجة:

أنـــــا زَهْـــــــرَان .. لا.. لا..
هــــذا اســـمُ زَمــيلي .. الأرقـــى مِــنّي
رُتْبـــــــتُه أربـــــعُ ســـــنَواتْ
أحلُـــمُ أحْـــيانًا أنْ أقْـــتُلَه وأحِـــلّ مَحَلّـــهْ
زَوْجَـــتُهُ نَاصــعةُ الوَجْـــهِ، ورَابِـــيَةُ الفَخِذيْـــنْ
وامْـــــرأتِي عَجْفَـــــاءُ مَمْصُوصَـــــــةْ(١)

تصاعد دور المرأة

في المسرحيّات الثلاث الأخرى يزداد دور المرأة نتيجة منطقية لاختلاف طبيعة الحدث المسرحيّ وأسلوب بناء الشخصيّات في إطار يمزج الواقعيّ بالرمزيّ.

---

(١) المصدر السابق:ص، ٤٦٨.

وأوجه الشبه كبيرة وواضحة بين (الأميرة تنتظر) و (بعد أن يموت الملك) ففيهما تسيطر المرأة / الرمز على التوق إلى الخصوبة في مواجهة العقم والموت الذي يسم الرجل/ القهر - الخوف.

أحلام الخصوبة

في (الأميرة تنتظر) أميرة وثلاث وصيفات ورجلان، لكل من الوصيفات الثلاث شخصية واضحة الملامح، وبتعبير المؤلف نفسه: فالأولى عاشقة للأميرة، قانعة بعذابها معها. والثانية ينتابها الشك، وتكاد تريد أن تخرج من التجربة كلها، أما الثالثة، فهي بديل للأم في عطفها ومحاولتها رعاية الأميرة وتفهمها[١].

الأميرة ووصيفاتها يعشن في انتظار رجل. حياتهن انتظار مستمر يغلفه التوتر، وهذا الانتظار الدائم هو الفكرة المحورية التي تدور من خلالها أحداث المسرحية القصيرة. ذلك أن الانتظار هو المعنى الوحيد لوجودهن والدافع الأساسي لاستمرارهن في الحياة.

وفي لحظة مكاشفة صريحة تقف بالوصيفة الثانية على حافة (الخروج عن الدور المرسوم) تتبدى فلسفة الانتظار ومرارته:

الوصيفةُ الأولى:	ما هذا ؟ أخرجْتِ عَنِ الدَّوْرِ؟
الوصيفةُ الثانيةُ:	لَمْ أَخْرُجْ بَعْدُ، وَمَا فِي وِسْعِي أَنْ أَخْرُجْ ما دُمْنَا نَحْيَا فِي هَذا الكُوخْ
الوصيفةُ الأولى:	إنّا نَنْتَظِرُهْ
الوصيفةُ الثانيةُ:	والقِصَّةُ أَنّهُ سَيَجِيءْ؟
الوصيفةُ الأولى:	هَذا ما نَحْيَا لَهْ
الوصيفةُ الثانيةُ:	وإذا لَمْ يَأْتِ
الوصيفةُ الأولى:	لَمْ يَأْتِ؟ لا..لا.. لابُدَّ وأنْ يَأْتِي[٢]

(١) المصدر السابق، ص ٤٦٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٠٢.

(لابد وأن يأتي) حتمية لا مبرر لها إلا التشبث بالمعنى والأمل من منطلق الحبّ والولاء عند الوصيفة الأولى المحبة المخلصة، والشك في هذه الحتمية هو ما يفضي إلى الريبة والقلق على أفكار وممارسات ولغة الوصيفة الثانية التي تستسلم للانتظار وتمارسه دون إيمان أو اقتناع.

قد لا يكون للوصيفات وجود مستقل، فهن تابعات للأميرة ولكل منهن وظيفة تعيها وتحدد مسارها، ولكن هذه التبعية لا تنفي أن وجود الأميرة مرتبط بوجودهن وحياتها جزء من حياتهن.

فإذ تتساءل الأميرة مندمجة في التمثيل وممارسة الطقوس المكررة:

مـــــاذا تَعْمَلْـــــنَ؟

تتوالى الإجابات لتجسيد التبعية الضرورية:

الوصيفةُ الأولى: أنَا خـــــادِمتُكِ مَفْطُورهْ
أحْمِــــلُ مَرْوَحَتِـــكْ

الوصيفةُ الثانيةُ: وأنَا خَادِمتُـــــكِ بَرّهْ
أَعْقُـــدُ مِلْفَحَتِـــكْ

الوصيفةُ الثالثةُ: وأنــــا خَادِمتُكِ أُمُّ الخَيْر
أحْيَـــا يَأسُـــرُني فضلُكْ
فتنـــامين بحِجْـــري
حتّى يَلْمَسَ مَلِكُ الأحلامِ العَذْبةِ
بأصابِعِهِ الورديّةِ جَفنيْ أهْدَابِكْ(١)

ما الذي يعنيه انتظار الرجل؟! إنه انتظار يفضي إلى أن يكون الجنس هنا مسيطرًا على الأميرة ووصيفاتها معًا، ويتخذ الهم أشكالا متباينة لغة الجميع

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٠٧.

تتسم بالحرارة الجنسية والظلال الشهوانية، والاختلاف يكمن في مضمون وأسلوب التعبير. فكاهة جريئة مباشرة عند الوصيفتين الأولى والثانية، وأسى خصوصي عند الأميرة ذات التاريخ المضني بسبب الجنس.

الفكاهة الجنسية واضحة سافرة عند الوصيفتين كما يتبدى في نكتتين مرويتين بناء على رغبة الأميرة نفسها.

النكتة الأولى للوصيفة الأولى:

فاسْمَعْنَ إذنْ أخذتُ نُكْتَة:

رجـــلٌ قـــالَ لزَوْجَـــتِهِ
الـــبدرُ يَفُوقُـــكِ حُسْـــنًا
قالتْ زَوْجَتُه:
لِـــمَ لا تذهـــبُ لِـــتحلَّ سَـــراويلَ الـــبَدْرِ
بَـــدَلا مِـــنْ سَـــراويلي(١)

والنكتة الثانية للوصيفة الثانية:

رَجُـــلٌ قـــالَ لصَـــاحِبِهِ
إمْـــرأتي أشْـــهَى مِـــنْ كُـــلِّ نِسَـــاءِ الـــبَلْدَةْ
فأجَـــابَ الصَّـــاحِبُ
هـــذا حـــقٌّ
امـــرأتكَ أشْـــهَى مِـــنْ كُـــلِّ نِسَـــاءِ الـــبَلْدَةْ(٢)

الأميرة تأمر بالنكات، والوصيفة الثالثة متواطئة بالصمت والضحك، والوصيفتان الراويتان تكسان - بالنكتتين الصريحتين المكشوفتين - هم الانتظار

(١) المصدر السابق: ص ٤١٠.
(٢) المصدر السابق: ص ٤١١.

الطويل من ناحية والشبق الجنسي المسيطر على العالم النسائي المغلق من ناحية أخرى.

بالنكات الجنسية يحدث التنفيس الضروري للتوافق مع سآمة الانتظار، وبالضحك ـ المصنوع والمصطنع ـ تكتسب الحياة العقيمة بهجة شكلية لا تنفي جهامة الواقع.

الهدف من هذه النكات ليس الضحك، ففعل الضحك ممكن عبر أشكال عديدة بخلاف الجنس، ولكنّ الهدف الأشمل هو التنفيس الجنسي. في ظلّ غياب " الفعل" و " الرجل "، ليس أمام النساء إلا التحايل بخلق بديل لفظي تحققه النكاهة.

العالم المصنوع لا ينفي أنّ الوهم هو المسيطر والمهيمن، والحرمان من الرجل يفضي إلى وجوده الطاغي لتعويض الفقد والغياب، الأمر كله أقرب إلى التمثيل والتلفيق، ولذلك فإنّ الاستمرار مستحيل والاصطدام بحقيقة الواقع وخيانته لا مهرب منه.

الوصيفة الثانية هي المبادرة ـ لأنها الأقلّ إيمانًا باللعبة كلها ـ بالكشف عن الأقنعة وتمزيق الأوهام والنبش في جذور الأزمة:

آهٍ لـو نَمْلِـكُ أنْ نَضْـحَكَ حتّـى المَـوتْ
لَوقَعْـنَا فِـي شَـهْقَةِ ضِحْكٍ

وترد الوصيفة الثالثة كأنما تدافع عن لحظة المزح المزيفة:

دَوْمًـا نَحْـيينَ عَـلَى ذِكْـرَى المَـوتْ
حـتّى فِـي لَحَظَـاتِ البَـهْجَةْ

وتبادر الوصيفة الثالثة العاقلة بتقديم حكمة تقليدية محفوظة:

إيــه يابِنْـتِي
فَلْنَغْتَنِمِ اليَوْمَ، لا نَدري مـا يحمـلُ صبحُ الغَـدْ

ما الذي يمكن أن يحمله الغد المزعوم؟! لم يكن اليوم إلا غدًا بالنسبة للأمس، ولن يحمل اليوم القادم إلا تكرارًا للأيام المتشابهة العقيمة.

الوصيفة الثالثة هي الفاضحة الكاشفة عن عبثيّة الانتظار ولا جدواه:

إعتدْنا ألا يَحْصُلَ إلا وَطأةَ تذكاراتِ الأمسْ(١)

إنها دائرة مغلقة يتشابه فيها الأمس واليوم والغد!

أمّا الأميرة فلها عالمها الخاص والمختلف. ليس لأنّها أميرة فحسب، ولكن أيضًا بسبب الدور المأساوي الذي لعبه الحبّ والجنس في حياتها.

للهمّ تاريخي ويتعاظم كلّ يوم في حياة الانتظار، وذروة المأساة نجدها في كلمات الأميرة التي تحمل عبء الاختيار المستحيل بين الحبّ والواجب، بين الحبيب القاتل والأب القتيل:

وبـــــــــــــلاهْ
أقتلـــــــــــتَ أبـــــــــي
وسلبتَ الخاتمَ حتّى ترفعَهُ فِي وجهِ النّاسْ
وتحْكُـــــــمَ بـــــــلد
مـــــــاذا أفْعَـــــــلْ؟
أنتَ حَبيبي وعِمَادي، وقتلتَ أبي وعِمَادي
أأشيرَ إليـــــكَ، وأدْعُـــــو:
هـــــذا قـــــاتلُ مَـــــولايْ
أمْ أطْوِي كَفّي، أُغْرِقُ سِرّي فِي دَمْعِي المَكْتُومْ
أتكلَّـــــمُ أمْ أصْـــــمُتْ
أرجـــعُ مـــن هـــذا كلّـــه
أأحـــــبُّكَ أمْ أبْغِضُـــــكَ(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٤١١.
(٢) المصدر السابق:ص ٤١١.

التمزق بين الأب والحبيب، والاختيار بينهما ليس ميسورًا لأن فعل" القتل" وحالة الدم، يحول الاختيار إلى مايشبه الانتحار. أب قتيل وحبيب قاتل، وكلّ الاختيارات مضنية لا تستقرّ بالأميرة على شاطيء مريح. الصمت والكلام كلاهما بعيد، والحب والكراهية يتداخلان بحيث يتحولان إلى معنى متشابه يصعب الفصل فيه والتمييز.

ليس الأمر خدعة تعرّضت لها الأميرة وتورّطت فيها من غير وعي، ولكنّه اشتياق جارف إلى الخصوبة والامتداد، إلى المتعة والأطفال الذين يشكلون روح المستقبل، إلى الحياة الحقيقيّة المليئة بالأشواق والمغلفة بالأسى:

الأميرةُ:	أبْدُو مُخْطِئَةً فِي أعْيُنِكُنّ
	لكنْ .. لكنْ
	قدْ لوّحَ لِي بالحبّْ
الوصيفةُ الثانيةُ:	نَعلمْ.. نَعلمْ
الأميرةُ:	بَلْ أقْسَمَ أنْ يُنْبِتَ فِي بَطْنِي أطْفَالا
	طفلاً فِي كلِّ خَرِيفْ
الوصيفةُ الأولى:	نَعلمْ .. نَعلمْ
الأميرةُ:	هلْ أخْطَأتُ إذَنْ؟(١)

سؤال لا ينتظر الإجابة، ولكنه يقدم دفاعًا ضمنيًّا عن الفعل القديم. الحب والأطفال، الحياة والخصوبة. هدف الأميرة لم يكن خافيًا عن السمندل:

بَلْ أذْكُرُ أنّكِ ذاتَ مساءٍ هَمَسْتِ بِأُذُنِي

أنْ يُطِرِي بَطْنِي طِفْلا

تساءلت الأميرة من قبل:

أأحببْتُ أمْ أبْغَضْتُ؟

---

(١) المصدر السابق:ص ٤٣١.

ولم تجب . ولكنها تضطر إلى الإجابة بعد سؤال مباشر لا يحتمل التأويل من السندل:

هلْ مازلتَ على حُبِّي؟

وتأتي الإجابة شافية واضحة:

لا تنسى المرأةُ أوّلَ رجلٍ باتتْ ساخنةً في كفّيهِ
تستخفي ذكراهُ كما تستخفي الدوّامةُ في الماءِ(١)

للقرندل رأي مختلف يقود - بالضرورة - إلى مصير مختلف. المصير البديل لا يخصّ الأميرة العاشقة وصراعها التاريخي القديم، ولكنه يتعلق بالرعيّة الذين ينتظرون ويراودون الخلاص.

في كلمات القرندل أغنيته - وصيته - بديل لما كان وتبشير بما ينبغي أن يكون:

يـــا امـــرأةً وأمـــيرهْ
كُونـــي ســـيدةً وأمـــيرهْ
لا تلْـــقِي رُكْبـــتكِ النّورانيـــةَ فـــي استِخْذاءْ
فـــي حِقْـــوَيْ رَجُـــلٍ مـــنْ طِـــينْ
أيًّـــا مـــا كـــانْ
وَغـــداً أو شـــهْماً
عِمْلاقـــاً أوْ أفّاقـــاً
وَتلـــقّي ألـــوانَ الحـــبّ ولا تُعْطِيـــهْ
اضْـــطجِعي مـــعَ نَفْسِـــكْ

. . . .

لِـــيكُنْ كـــلُّ الفُرسْـــانِ الشُّـــجْعانْ
مِمّـــنْ يَحْظـــونَ بـــرُؤاكِ فـــي عَيْنَيْـــكِ
لـــكِ خُدّامـــاً لا عُشّـــاقاً
أوْ عُشّـــاقاً لا مَعْشـــوقِينْ(٢)

(١) المصدر السابق: ص ٤٣٤.
(٢) المصدر السابق: ص ٤٩٣.

الأغنيّة - الوصيّة محاولة للخروج من الذاتي إلى الموضوعي، وفي كلمات القرندل ما يتجاوز المأساة الفرديّة وصولا إلى الهمّ الاجتماعي العام الذي لا يتوقف عند الأميرة ومشاعرها الأنثويّة. ليس في الأغنيّة - الوصيّة ما ينفي أنوثة الأميرة "المرأة" وخصوصيتها، ولكنّ الالحاح الأهمّ على الدمج بين الجسدي الخاص والوطني العام.

إنّها ليست الأميرة - المرأة، ولكنّها الأميرة - الوطن. والنهاية المنطقيّة مع إسدال الستار أن يُنفى الصراع بين الماضي والحاضر إلى مستقبل مختلف لا مكان فيه لمرارات الأمس وعذابات اليوم:

أغلقْـــــنَ الـــــبابَ عـــــلى الماضـــــي
لا تنْســــــــــــــــــــــــــــــــين
أغلقْـــــنَ الـــــبابَ عـــــلى الماضـــــي(١)

هل من الميسور حقًا أن يُسدل الستار ويُغلق الباب وينتصر المستقبل؟!.

الملكة - المرأة ومقاومة السقم

في (**بعد أن يموت الملك**) يستمرّ الصراع وتستيقظ الأسئلة نفسها في صياغة جديدة، (لقد استطاع صلاح عبد الصبور في هذه المسرحيّة أن يجسّم الواقع الاجتماعي بطريقة مستحدثة، وأن يستخدم الرمز لتحقيق بعد آخر.. إنّ هذه المسرحيّة ليست صورة طبق الأصل لواقع الحياة بقدر ما هي شخوص رامزة هادفة إلى تكوين فكرة مستحدثة)(٢)

تتحول الأميرة إلى ملكة، والسندل الميّت إلى ملك يموت، والقرندل

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٤٥.
(٢) د. عز الدين منصور : دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص٢٤٢.

المغني إلى شاعر لا يملك إلا الكلمات، ويستمرّ الانتظار.

في (بعد أن يموت الملك) ثلاثة من النساء مسئولات عن دور الراوي، وفي الوقت نفسه فإنهن من محظيات الملك، المحظيّات اللاتي يراقصهن الملك ويغازلهن.

بأشعار مصنوعة محفوظة تبدأ المسرحيّة بعد التمهيد النثري، الغزل الحسّي الصريح الذي تفوح منه روائح الجنس والشهوة هو المسيطر على التمثيليّة الراقصة حيث تتناثر صور مثل:

كالكــــاسِ المقلوبـــةِ يـــتدوّرُ صَــــدْرُكْ(١)

... ...

يتثــنّى جِســمُك فِــي لـــينٍ مُتكسِّـــرْ
ويُجــاوِبُ أطْــرَافِي فِـــي إيقاعـــاتٍ رَخْـــوَهْ
كــالحقلِ الــنّائمِ فِي دِفْءِ الصُّبْحِ الشّتْويّ الأشْقَرْ(٢)

... ...

فَخــداكِ عَمُــودان يَقُــودان إلى النــبعِ المكْــنُونْ
المُســتغْرِقِ فِـــي سَـــبحَاتِ تَـــأمُّلِ ذَاتِـــهْ
فِـــــي بــــاطِنِ مِــــرْآتِهْ(٣)

الصور مصنوعة بأناقة خالية من روح الإبداع والابتكار، والكلمات تهيّيء المناخ لعالم ينهض على أساس من الصناعة الجافة التي لا تعرف التجديد، وتعتمد على الرتابة والتكرار.

الأمر كلّه تمثيل لا حرارة فيه ولا عفويّة، والصياغة مصنوعة بمعرفة

---

(١) صلاح عبد الصبور :الأعمال الكاملة، ص ١٣.
(٢) المصدر السابق: ص ١٤.
(٣) المصدر السابق: ص ١٤.

الشاعر. أمّا الفلسفة الكامنة وراء الأمر كله فيجسّدها الملك في قوله للشاعر:

لَمْ أكُ مُحْتاجًا لقصائدِ مَدْحٍ تتغنّى بي
بلْ مُحْتاجًا لقصائدِ حُبٍّ، لِتُغنّى لِي، تخْرُجُ بِي من أجواءِ الإعياءْ
لِتُلقيها لِي، ولتُلقيها للمَحْظِيّاتْ
حتّى تُنْعِشَني .. هه.. تجْعَلُني أشْعُرُ أنّي
أرْغَبُ فِيما يرْغَبُ فيه .. العَامّةُ والدهْماءْ
وسألتُ، فقالُوا:
إنّكَ أبْرَعُ مَنْ يكتبُ شعرَ الحبِّ الغائِرْ
فبَعَثْتُ إليكْ(١)

الشاعر أداة صمّاء، ولا وظيفة له إلا الكتابة وفق مواصفات معيّنة يريدها الملك الذي زهد في المدح والإطراء منحازًا إلى ما يتصوّر أنّه المألوف البسيط المعتاد عندما يتحول الشاعر إلى موظف، ويتحول الملك إلى صاحب التوجيه والإرادة، فلا بدّ أن تكون النتيجة كما تقدّمها المسرحيّة: ملك طاغية يتسلط، وشاعر أعزل بلا إرادة.

الملك طاغية ديكتاتور يتحكم في مصائر البشر. يزوّجهم بسهولة:

بهلولْ
خُذْ هذه المرأةَ زوجًا لكْ

وليس من قانون يحكم المملكة ومن فيها من رعايا - في الزواج وغيره من عظائم الأمور - إلا إرادة الملك المطلقة التي تمثّل (القانون) الوحيد المعترف به:

ما هذا يا قاضي السُّوءْ
ما دُمتُ أنا صاحبَ هذه الدولةْ
فأنا الدولةُ .. أنا مَنْ فيها ..
أنا بيتُ العدْلِ، وبيتُ المالِ، وبيتُ الحكمةْ
بلْ إنّي المَعْبَدُ والمُسْتشفى والجَبّانةُ والحَبْسْ
بلْ إنّي أنْتمْ، ما أنتمْ إلا أعراضٌ زائلةٌ تبْدُو في صورةِ مُهيْمِنَةْ
وأنا جوْهَرُها الأقْدَسْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ١٩.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٦.

أيّ قانون عامّ يمكن الحديث عنه في ظلّ الهيمنة القاتلة للملك، إنّه الدولة بكلّ ما فيها ومن فيها، البشر والأشياء، الرّجال والنّساء، القضاء والاقتصاد، الثقافة والدين، الصحّة والثواب والعقاب.

ما الّذي يعنيه الملك بقوله إنّه" الجوهر الأقدس"؟!. إذ لم يكن إلهًا فهو يقف على عتبات الإلوهيّة.

ولكن هذا الجبّار الطاغية الّذي يملك - بالقوّة والقهر - العدل والمال والحكمة، والّذي يتشبّه بالآلهة في نفي الآخرين لحساب ذاته المتضخّمة، هذا الملك الّذي يزوّج ويطلّق ويقتل ويقطع الألسنة ويتلاعب بالشعارات ويسنّ القوانين ويخرقها، ليس إلا عقيمًا محرومًا من الامتداد وشعوره بالأبوّة الحقيقيّة. وفي حضرة الملكة - الزوجة يتضاءل جبروته وهو يمثّل معها لعبة الطفل الوهمي.

ولكنّ أفكاره المسيطرة عليه لا تتغيّر في ذروة الاندماج ممثلا لدور الأبوّة المستحيل، فهو يعكس ذاته على الطفل - الوهم مصطدمًا مع الملكة النقيض:

حَقًّا ما أجمل كَعْبَهُ

يَوْمًا ما سوف تدُوسُ بهذا الكعب رِقابَ رَعايَاكَ

يا طِفْلِي المَلَكِي

الملك العقيم العاجز يراود طفلا حلمًا، ولكنّ ملامح هذا الحلم لا تتجاوز القائم. الطفل الملكيّ الوهميّ يدوس الرّقاب ويواصل مسيرة القهر الّتي بدأها الأب - الإله.

وعلى النقيض تمامًا تقف الملكة:

بَلْ سيكونُ مَلِيكًا مَحْبُوبًا ورَحِيمًا

ويردّ الملك بقسوة تتوافق مع طبيعة أفكاره ورؤاه:

تغنـــينَ سيكونُ ضعيفًا مَهْزُومًا(١)

المليك المحبوب الرحيم

المليك الضعيف المهزوم

أن تكون محبوبًا من الشعب ورحيمًا به تعني أن تكون ضعيفًا مهزومًا!. الطفل غائب ولكنَّ الأحلام التي تنتظره تعبّر عن شخصيتي الملك والملكة. الملك تجاوز البشر في استهانة واستعلاء، والملكة تتمسك بالانتماء الإنساني وتتشبث به. الخلاف ليس عابرًا أو ثانويًا، فهو تناقض يحيل العلاقة مستحيلة الامتداد.

الحب والرحمة عند الملكة مرادفان للضعف والهزيمة عند الملك الذي يخلو عالمه من مفردات الحسّ والشعور والتآلف الإنساني. ومع تقدم الحوار ينضج التباين ويظهر التناقض السافر بين الملك والملكة، بين الموت والحياة، بين العقم والخصوبة:

الملك: لكنْ .. لنْ يتعلّمَ مِنْ قُرْبِكِ شيْئًا

الملكة: ســـأعلّمُه الحكمـــــةَ

الملك: كَمُـــؤرّخِي الرّسْمِـــــيّ!

الملكة: والشّعْـــــرَ؟

الملك: أنُنشّئُهُ كي يصبحَ صُعْلُوكًا أمْ مَلِكًا؟

الملكة: مَلِكًـــــا إنْسَـــــانًا(٢)

المؤرّخون والحكماء والشعراء موظفون مطيعون فهم أقرب إلى الصعاليك. الملك الحقيقيّ لايحتاج إلى الحكمة والشعر فغايته أن يسخر الحكماء والشعراء، ولا تقوى الملكة على الاستمرار في التمثيلية - المهزلة، وتنفجر لتكشف الخدعة:

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٩.
(٢) المصدر السابق: ص ٥١.

إنّــكَ لَتــدْرِي أنّــا لا نَمْلــكُ طِفْــلا
انظرْ.. هذا فِراشٌ خالٍ لا تتحرّكُ فِيه إلا أطرافُ الوَهْم
سَــاقَا الوَهْــم وذِرَاعَــا الوَهْــم
هــذا طِفــلٌ مِــنْ كَلِمَــاتْ
أمْضَــتْ بِــكَ لِعْبَتُــنا الوَهْمِــيَّةُ حــتّى هــذا الحَدْ
ما أغربَ ما صَنَعَتْهُ السَّنواتُ بِنَا، لَمَسَتِ الكَلماتُ إلى أنْ
صَــارتْ أشْــبَاحًا وظِــلالا
لكــنْ مــا أصعبَ أنْ تصبحَ هــذي الكــلماتُ الثلجــيَّةْ
مخلوقًــا مــن لحــمٍ دافِــئْ
لــيسَ لــنا طفــلْ
لــيسَ لــنا طفــلْ(١)

لا يملك الملك العقيم إلا أن يلهو بلعبة التمثيل والوهم، أمّا الملكة فتملك الشجاعة لتطرح بديلا خصوصيًا قد يجافي الأخلاق في ظاهره ولكنه - في جوهره - يعانق الانتصار لفكرة الحياة:

الملكة: دعني أتخذُ عشيقًا

الملك: ماذا؟

الملكة: إخترْ لِي مَنْ تَرْضَاهْ
إخترْ لِي مَنْ يُعطيني طِفلا
لَنْ أنظرَ فِي صفحةِ وَجْهِهْ
لَنْ أتأمّلَ فِي عينيهِ أوْ أتحسّسَ جبهتَهُ أوْ شَعْرَهْ
سأكونُ كَسُولاً جافيةً كالأرضِ الوَعِرَةْ

الملك: لا.. لا.. هذا ظلمٌ وجُنونْ

الملكة: اخترْ لِي مَنْ يُعطيني طِفلا
أوْ دَعْني أتَشرّدُ فِي أنحاءِ الكَوْنْ(٢)

(١) المصدر السابق: ص ٥٤، ٥٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٥٧.

ما جدوى أن يمنح الملك للملكة مملكة بلا حدود، ويعجز عن منحها الطفل الذي ترجوه وتعيش في انتظار مجيئه؟!

هل تنتصر الأمومة على كلّ ما عداها؟!. قد تكون الإجابة بالإيجاب، ولكن الملكة - منذ البدء - لا تحب الملك ولا تتوافق معه، ولهذا فإن أحلامها كلها تنحصر في الطفل دون نظر إلى مانح الطفل!. والبديل الذي تطرحه هو الجنون، فغياب الطفل يعني استمرار الخواء وضياع المعنى، والملك الطاغية لا يملك بجبروته وتسلطه أن يملأ الفراغ أو يحقق المعنى المفقود.

وتدوّي الصرخة الصريحة العنيفة على لسان الملكة المولعة بفكرة الخصوبة والحياة وليس بالشهوة الحسية:

لكـــنّك لَــمْ تَقْــدِرْ أنْ تُعْطِـــيني طِفْـــلاً
تُعطِــيني الماضِــي، لكــنْ لا تُعْطِــيني المُسْــتقبلْ(١)

قمّة التناقض هنا، الماضي والمستقبل، ومن هذين النقيضين تتفرّع الثنائيات الأخرى المتباينة:

الموت والحياة، العقم والخصوبة، القسوة والرحمة، الظلم والعدل، القهر والحريّة.

وبموت الملك ينتهي الفصل الأول وتنطلق صيحات الفرح والاستبشار من الملكة والانطلاق المتحرّرة المهيّأة - بعد موت القيد - للحياة والمعنى.

تقف في وسط الغرفة، بجوار جثة الملك، وتنظر إليها، كأنها تريد أن تتأكد من موته، ثمّ تستدير عنها، وتقول كأنها تخاطب نفسها:

سأنالُ الطفلْ..
سأنالُ الطفلْ..
سأنالُ الطفلْ..(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٥٨.
(٢) المصدر السابق: ص ٦٣.

ليس في هذا الموقف مفاجأة، ففي حياة الملك كانت تريد الطفل دون اهتمام بمن يكون أبوه، وبعد الموت تزداد رغبتها وضوحًا وتبدو قابلة للتحقق بعد سقوط الحائل بينها وبين أمنيتها.

من سينيلها الطفل؟!.

هل تتيح المملكة الظالمة فرصة وجود "رجل" قادر على العطاء في ظل سيطرة العقم والخوف؟!.

الشاعر وحده هو الذي يملك الشجاعة النظرية ـ بعد الموت ـ ليكشف عن ضعف الملك وتهافته:

أتـــــــــــستم تُــــــــــــــدرُون
لمْ يَــكُ مَوْلانــا يَهْـوَى المــرأةَ إلا كَهِوايــتِهِ للعطــرْ
يَنشُــقُّه لكــن لا يُمْسِــكُهُ فِــي أنحــاءِ الصَّــدْر
كــانَ جلالــتُهُ يَجْهَــدُ أنْ يَشْــحَذَ سَــكِّينَهْ
لكــنْ لا يقطــعُ بــالحدّ المفلــولِ سـوى بعضِ الوقــتْ(١)

قد يكون الرجل عقيمًا دون مساس بقدرته الجنسية الذكورية، ولكن الملك في عيني الشاعر ـ عقيم وعنين معا.!

بعد موت الملك/ السجن تبحث الملكة /الحياة عن الحرية والامتداد والانطلاق. هل يمكن لها أن تجد بغيتها في الحاشية المترهلة التي تنتظر بعث الملك ولا تعتقد في موته؟! هل تستطيع الشلة الميتة السلبية أن تمنح الحياة وتزغرد للمستقبل؟!

تدور الملكة عليهم بحثًا عن رجل قادر، ولكنها تصطدم بموتهم وعجزهم.

---

(١) المصدر السابق،ص، ٧١.

إنها تبدأ بالوزير، الأقرب بحكم منصبه إلى دور الرجل الثاني:

هـل تُعطيني غُصْناً مِنْ أشجارِكَ ياسيِّدْ
كي أصنعَ مِنْهُ طِفلا؟

يخذلها الوزير فتتجه إلى المؤرّخ:

هلْ تكتبُ سَطرًا مِنْ تاريخكَ في جِسْمِي ياسَيِّدْ
حتّى أصنعَ مِنْ أحرفِهِ طِفلا؟

ولا يفعل المؤرّخ شيئا سوى اتهامها بالجنون، فيأتي الدور على القاضي:

هَلْ تلتفُّ عليَّ ثِيابُكَ يا سيِّدْ
وتُخلِّفُ لي أطرافًا مِنْ لونِكْ
كي أصنعَ مِنها طِفلا؟(١)

أمّا الشّاعر - المحسوب على حاشية الملك - فيصادر السؤال قبل أن تبوح به، ويبادر بالخروج من دائرة الترشيحات:

فلتعْبُرني عَيْنُكِ.. يا مَولاتي
أنا مِثلُكِ لا يُرضيني هذا المَشهَدْ
لكنّي لا أملكُ إلا أشعاري.. كلماتي
كلماتي.. يا مولاتي.. لا تصنعُ طِفلا(٢)

الوزير والقاضي والمؤرّخ يرفضون خوفا وعجزا، أمّا الشّاعر فصاحب رؤية تتجاوز الرفض والخوف والعجز. وهو في رؤيته هذه الأقرب إلى الملكة. كلاهما لا يرضيه المشهد، وكلاهما لا يملك إلا البحث بالكلمات عن بديل غائب.

كلمات الملك لن تصنع الطفل، وكلمات الشّاعر لا تقوى على الإخصاب. الملكة والشّاعر بعيدان عن دائرة الفعل، وهما يلهثان وراء المستقبل دون امتلاك

---

(١) المصدر السابق:ص ٧٦.
(٢) المصدرُ السابق: ص ٧٧.

أدواته. طغى عليهما ظلّ الملك وجبروته، واصيبا بالشلل الذي يحول دون الاندماج في الحياة الحقيقية بعد موت المسئول عن تعطل الحياة.

ويعود الشاعر ليؤكد على المعنى نفسه في قوله للملكة:

أنــــــا لا أقدرُ يامَوْلاتِي

أنا جزءٌ مِنْ هذا المَشْهَدْ(١)

بالكلمات - التي لا يملك الشاعر غيرها - يتميز نظريًا على أقرانه من أفراد الحاشية المحنطين العجزة، ويكتسب درجة عالية من الوعي تتيح له أن يفهم أبعاد المشهد ويدين أسبابه وبواعثه ويفسر أركانه المظلمة وجزئياته المتناثرة:

هَـــــلْ تَــــــــدْرُونَ..؟
مـــــاذا كـــــانَ اسْـــمُ المَلِــــكِ الـــرّاحِلْ؟
المَــــــــــــــــــــــوْتْ!
هَـــــــلْ تَـــــــــدْرُون
مـــــاذا كانــــــــت ألقابُــــــــهُ؟
المـوتُ الماشِـي.. المـوتُ الفـانِي.. المـوتُ المتحرّكُ..
المـوتُ الأعْظَـمُ .. المـوتُ الأفخَـمُ .. المـوتُ الأكبرْ
كانــتْ لَمْسَــتُهُ أوْ خُطْوَتُــهُ أوْ نَظْـرَتُهُ مَعْـنَاهَا المَـوْتْ
لَمَـــسَ الـــنَّهْرَ فمَـــاتَ الـــنَّهرُ
لمَـــسَ القَصْـــرَ فمـــاتَ القصـــرُ
لمَسَـــكُم .. أنـــتمْ .. مُـــتُّم.... أنــا أيضًــا مُــتْ
ســـيِّدِي القَاضِـــي.. إنّـــكَ مَيِّـــتْ
وكذلـــك أنـــتَ .. وأنـــتَ .. وأنـــتْ
ولعلّــــكَ أكـــثرُ إيغَـــالا فِـــي المَـــوْتْ
إذْ إنَّـــكَ أكـــثرُ قُـــرْبًا مـــنه
لمْ يَفْلِـــتْ مِـــنْ لَمْسَـــتِهِ إلا هـــذه المـــرأةْ
لَمَسَـــتْنِي فَنَهَضْـــــــتُ
لأتـــــركَكُم لـــــــلمَوتْ
أتـــــركَكُم لـــــــلمَوْتْ(٢)

---

(١) المصدر السابق:ص ٧٨.
(٢) المصدر السابق:ص ٩٢.

لم ينج من طوفان الموت الذي صنعه الملك الطاغية إلا الملكة المتشبثة بالحياة إلى النهاية. ملك ميت بلا أكفان، وحاشية يحمل أفرادها أكفانهم وينتظرون عودة الميّت وهزيمة الموت، وشاعر ممزّق بين الوعي النظري والعجز عن الفعل.

الملكة وحدها هي الناجية من الاستسلام للمشهد والاقتناع بالموت والوقوع في فخ التردد، والملكة هي محرّكة الشاعر للخروج من دائرة الكلمة / الرصد والولوج في عالم الفعل / الحركة.

إنها تعيد إنتاج شخصيّة الشاعر السلبي وتحوله من السكون إلى الانطلاق ليتبعها بحثا عن المستقبل في أحضان النهر.

يغيب الملك وتبقى الملكة، بموت الملك، ويظهر الشاعر نقيضا للملك في أفكاره ورؤاه، ولكنه عاجز عن الفعل:

.. لكـــنْ مـــاذا تصـــنعُ كَـــلماتي
هـــيَ أهـــونُ مِـــنْ أنْ تَطْمَـــحَ للفِعْـــال
أهونُ مِنْ أنْ تَغدُوَ سَيْفًا أوْ تُرسًا كي تقتلَ أوْ تحمي مَنْ يُقْتَلْ

وفي المقابل تقدّم الملكة رؤية إيجابيّة مغايرة لدور وأهميّة الكلمة:

لا تَـــبْخَسْ كَلِمـــاتِكَ مـــا تَسْـــتأهِلُهُ مِـــنْ قَـــدْر
فالكَـــلِمةُ قَـــدْ تَقْتـــلْ[١]

تخلص الملكة في إيمانها بكلّ ما من شأنه أن يفضي إلى الفعل والحياة والمستقبل، إلى الخياط - آخر ضحايا الملك الراحل - تبوح الملكة بأسرارها:

قُـــلْ لِـــي: هـــلْ تُعْطـــيني الطِّفْـــل؟
هلْ أدْرِكُ أنَّ الحبَّ هوَ الشَّوْقُ إلى صنعِ المُسْتقبلْ؟
لا الرغْـــبةُ فِـــي نِسْـــيانِ الماضـــي

---

(١) المصدر السّابق ص ٩٤.

وتهيّئ الملكة لفعل الخصوبة:

فلأتجمّـــــــــــــــل لـــــــــــــه
ولأنثُرْ شَعْري المَحْلُولَ على صفحةِ وَجْهي
ولأدمي شَفَتيّ بأسناني حتّى تنعقِدَ على كرزِها الرَّغْبَةُ(١)

ليست الملكة امرأة جامحة الشهوات أو متلهّفة على إرضاء غرائزها بالمعنى الذاتي الضيق. إنها (الأمّ العظمى) التي تقترب - بإصرارها على التعلّق بالمستقبل والآتي - من أن تكون مريم العذراء منجبة المسيح عيسى بن مريم، تختلف الوسائل والطرق بطبيعة الحال، وهو ما يتجلّى بوضوح في كلمات مباشرة لها:

ما أجملَ أنْ تأتيني رُوحُ الكونِ هُنا، لتنفخَ فيَّ السِّرّ
أمتلئُ بروحِ الكونِ كما تمتلئُ الثّمرةُ بالشّهدْ
حتّى إنْ حانَ الموْعِدْ
جئتُ إلى الأغصانِ المُخْضَرّةْ
عندئذٍ ..
لن أحتكمَ وإيّاهُم للدّمْ
سأشيرُ إليه .. ليتكلّمْ(٢)

في السطر الأخير ما يكشف عن ماهيّة الطفل المنتظر كشبيه للمسيح الذي تكلم في المهد وصامت أمّه عن الكلام. الملكة ليست مرادفا لمريم العذراء، والطفل / المستقبل من الأهمّية والخطورة بحيث يستعصي على البشر / الرّجال إنجابه. الملكة يائسة من الفعل البشري، وفي انتظار المعجزة تراود الطفل المسيح الذي يحكم بالحبّ والحكمة والرحمة.

(١) المصدر السابق: ص ١٠٤.
(٢) المصدر السابق: ص١١٣، ١١٤.

ولن يختلف الطفل عن أبيه: يقاتل مثله بالمزمار ويغني بالسيف!. الملكة في كفة والملك والشاعر في كفة أخرى.

قد يختلف الرجلان جذريًا ، ولكنهما يتفقان في اختلافهما الموضوعي عن الملكة التي شبقهما وتحث الخطى نحو الخصوبة / بديل العقم، ونحو الفعل الإيجابي / بديل الكلمة السلبية.

الملكة هي جوهر المسرحيّة في أحداثها المجسّدة في الفصلين الأول والثاني، ويختلف الأمر قليلا في الفصل الثالث حيث البدائل المطروحة للنهاية غير المحدّدة.

تتمثل النهاية الأولى في القبض على الملكة وإرسالها مع الملك الميّت إلى العالم السفلي ، ويجنّ الشاعر في البحث عنها مناشدًا قضاة محكمة الأقدار أن يعيدوا إليه حبيبته(١).

البطولة في هذه النهاية للشاعر الباحث وليس للملكة المبحوث عنها. وفي المواجهة بين الشاعر والملكة ينطلق الشاعر متحدثا عن الملكة الغائبة:

كانــتْ تنــتظرُ عَطَــائِي كــالأرضِ القَلِقَــهْ
إذْ تنــتظرُ خِطَــابَ الــرِّيحِ الحــاملِ للأخبــارِ السّــارّهْ
أخــــــــــــبارِ الخِصْـــــــــــــب(٢)

ويأتي الحكم الظالم - على الرّغم من عدالته الشكليّة - باقتسام الملكة بين الملك والشاعر، فإذا بالشّاعر - محاكيًا الأمّ الشرعيّة في قضيّة النبي سليمان - يتخلى عن الملكة لغريمه:

إنْ يَــكُ هــذا هــو حكمَهُــمُ المُــبْرَمْ
تمــزيقَ الجَسَــدِ وسَــفْحَ الــدَّمْ
فأنــا أتــرُكُها لــه!
أنــا أتــرُكُها لــه(٣)!

---

(١) المصدر السابق: ص١١١.
(٢) المصدر السابق: ص١٢٨.
(٣) المصدر السابق:ص ١٣٠.

النهاية الأولى لا تفضي بهزيمة الشاعر واستسلامه فحسب، ولكنها تفضي إلى ضياع الملكة الغائبة تمامًا عن مسرح النهاية المقترحة!

الحل الثاني يتمثل في انتظار طويل يولد خلاله طفل المستقبل ويعود بعد غياب عشرين عامًا ليطالب بالسلطة، فإذا به يواجه الخراب الشامل.

لا دور للملكة في هذه النهاية إلا كلمات تقولها لابنها الشاب وهو يتهيأ للسلطة الوهمية:

يـا وَلـدِي اعْقِـدْ تَـاجَكَ فـوق جبينِـكْ
وتَـربَّعْ عـلى عرشِـكْ

لا تاج ولا عرش، لا قصر ولا معنى. وكما هو الحال في النهاية الأولى، تخلو النهاية الثانية من أي دور للملكة.

أمّا النهاية الثالثة فلا موت فيها ولا انتظار، ولكنها استمرار للأحداث التي توقف عندها الفصل الثاني. في هذه النهاية معاهدة بين الملكة والشاعر؛ وليست شروط الملكة إلا امتدادًا لشخصيتها المقبلة على الحياة:

أنْ تخلِصَ لِـي الـوُدْ
أنْ تُعطِـيني قلـبَكَ وذراعَـيْكْ

... ...

هَـلْ تُقسِمُ أنْ تُعطِيَـنِي كـلماتِكْ
تَتَغنَّى لِـي حـتَى يَـتَمَايَلَ عَطفَـايَ مِـنَ الخُـيَلاءْ
عِـندئِذٍ يَتَسَاقَطُ مِـنّي ثَمَـرٌ يُشْبِعُ جُـوعَ البُسَطَاءْ

... ...

هَلْ تُقسِمُ أنْ تَصْحَبَنِي فِي رِحْلَتِي مَعَ الشمسِ الذَّهبيَّةْ
وسُـرايَ مـعَ الأقمـارِ الـدوَّارةِ كـلَّ مسـاءْ
لا تتركُـنِي أبَـدًا أمْشِـي وَحْـدِي أوْ أحْلُـمُ وَحْـدِي(١)

---

(١) ص ١٣٩.

نهاية هي الأكثر توافقا بالنسبة للملكة التي تملأ المشهد المفتوح - كنهاية - بحيويتها وقوتها، وتتناثر في كلماتها المخلصة نبوءة بالخصوبة التي تتجاوز الذاتي الضيق إلى الأفق الجماعي الجمعي لشعب كامل ينتظر الخلاص والحرية:

حاشِيَتِي النَّاسُ جَمِيعًا
افتحْ بَابِيَ للمَرْضَى والفقراءْ
والعُشّاقِ وطَوّافِي الطرقاتِ وأهلِ الحِرْفَةِ والأجَرَاءْ
سنعيشُ جَمِيعًا في هذا القصرِ المُوحشِ بالصمتِ الميّتْ
حتّى تملأهُ بضجيجِ أسورِ البَشَرِ الأحْيَاءْ
نتقاسمُ شقوتَنا في أيّامِ الشّقوةِ كالخبزِ
وسعادتَنا في أيّامِ الفرحةِ كالكنزِ اللألاءْ(١)

إعادة إنتاج التراث

في "الليلى والمجنون" معارضة - على نحو ما - لمسرحيّة أحمد شوقي الشهيرة "مجنون ليلى"، ففي ظلّ الضغوط العنيفة التي يمارسها الواقع المصري قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، يقترح الأستاذ على تلاميذه العاملين معه في المجلة الصغيرة أن يمثلوا مسرحيّة شوقي بما لا يتعارض مع عملهم الصحفي:

ما رأيكم في قصّةِ حُبْ
أتذكرُ أنّا مثّلنا في صِغَري قِصّةَ شوقي الحلْوَهْ
مَجْنُونَ لَيْلَى
أتذكرُ، ما زلتُ، مشاهِدَها ومناظِرَها
وبما أنّي المُخْرِجَ
فأنا أختارُ النّصْ(٢)

---

(١) ص ١٤٤.
(٢) ص ٢٩٣.

وتولى الأستاذ أيضًا توزيع الأدوار: الشاعر سعيد هو المجنون المصري قياسًا بقيس بن الملوح وقيس شوقي، وليلى هي ليلى!

مجنون ليلى عند صلاح عبد الصبور شاعر مختلف عن المجنون القديم المصري، فهو لا يجنّ لتعثر زواجه بمن يحب، ولكنه يرفض فكرة الزواج أصلا:

ليلى: لكنْ سعادَتُنا لا تَكْمُلُ إلا..
سعيد: هَل حبُّكَ لِي نَاقِصٌ؟
ليلى: أتمنّى لو نحيَا في عُشٍّ وَاحدْ
سعيد: نَمْنِينَ سريرٍ وَاحِدْ؟
ليلى: كالأزواجِ جَميعاً يا حُبّي
سعيد: أَهُوَ الجِنْسُ إذَنْ؟
ليلى: بَلْ هُوَ تحقيقُ الحُبْ
سعيد: الحُبُّ إذَنْ وَهمٌ دونَ الجِنْسِ؟
ليلى: بَلْ هُوَ شَوقٌ ظَمآنُ يَبْغِي أنْ يَتحَقَّقْ
سعيد: هَلْ كُلُّ الزَّوْجَاتِ يُمَارِسْنَ الجنسَ بشوقِ الحُبِّ؟
ليلى: لا أدري
سعيد: أُمّي كانتْ تَسْتَلْقِي فِي كَفَّيْ رَجُلٍ تُبْغِضُهُ بُغْضَ المَوْت
كانتْ حينَ ينامُ سَعِيدًا بِفتوَّتِهِ المَنْهُوكةِ كُلَّ مَساءْ
تهرعُ للحمّامِ لتستفرغَ ما فِي مَعِدَتِها مِنْ زَادْ
أَوْ مَاءٍ قَدْ سَمَّمَهُ رِيقُه
لا أَبْغِي أنْ أفتحَ غُرْفَةَ تَذْكَارَاتِي السَّوْداءْ(١)

ليلى في هذا الحوار امرأة سوية تعي أنّ السعادة والحب والزواج والجنس من المفردات المتباينة المتكاملة، وهي لا ترى تعارضًا بين الحب والزواج، أو

---

(١) المصدر السابق:ص ٣٢٥، ٣٢٦.

بين الزّواج والجنس. تعيش في الحاضر وتتطلع إلى مستقبل تحكمه السعادة، أمّا سعيد فتتداخل عنده الكلمات كما تتشابك الأزمنه. التاريخ يسيطر على الحاضر،ومن اندماجهما معًا تتشكل رؤية سوداوية للمستقبل. وبحكم هذا الارتباك لا يملك إلا رفض الحبّ والزّواج والجنس والسعادة جميعًا!.

الماضي يحكمه، ذلك أنّ غرفة التذكارات السوداء عند سعيد تتمثل في ماضيه المثقل بمعاناة الطفولة حيث الأبّ الميّت والأمّ الفقيرة وزوج الأمّ البغيض. لا تقوى الأمّ وطفلها اليتيم على مواجهة الفقر، وتنفد سريعًا أسلحة الأمّ الدفاعيّة المتواضعة:

يغـــــنا آنـــــــية البيــــــت

... ...

بِعْـــنا الــــدُولابَ وإحْـــدَى المَرْتبَـــتَيْن

... ...

لمْ يبـقَ لـــنا ممّـــا يُعْــرَضُ فِـــي السُّـوقِ
إلا أنْـــتَ بِسُـــوقِ الخَدّامِـــينْ
وأنَـــا فِـــي سُـــوقِ الحُـــبّ(١)

الواقع الاجتماعيّ الظالم مسئول عن تعاسة سعيد في طفولته، والاختيار المرّ بين العمل في سوق الخدّامين أو العمل في سوق الحبّ، يفضي إلى اختيار الأمّ أن تبيع نفسها ضنًا على ابنها أن يُباع.

تبيع الأمّ نفسها في سوق الحبّ، وباسم الزواج يتحول جسدها إلى سلعة يقتنيها رجل بغيض يصنع لسعيد الطفل معاناة وعذابًا، ويشكل في وجدان سعيد الشاب غرفة تذكارات سوداء تسم روحه وتفسد حياته.

هل يصلح سعيد لدور المحبّ العاشق؟ هل يقوى على استيعاب ليلى الظامئة إلى الحبّ والحياة؟.

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٣٠.

المشاعر موجودة، ولكن ترجمة الشعور إلى فعل وممارسة يبدو مستعصيًا في ظل الاختلاف بينهما حتى في تقييم كل منهما للآخر. وليس أدل على الاختلاف من ذلك الحوار القصير الذي يجسد في جملتين قصيرتين منظومة كاملة من المتناقضات:

ليلى صَنَعَتْ مِنْكَ الأَيَّامُ المُرَّةُ إِنْسَانًا حَسَّاسًا

سعيد صَنَعَتْ مِنِّي الأَيَّامُ المُرَّةُ إِنْسَانًا مَهْزُومًا(١)

حساس أم مهزوم؟ الفارق كبير، والتواصل صعب.

الإنسان الحساس قد يجد" صعوبة" في التعامل مع الحياة التي تحكمها أعراف وقوانين ظالمة، أمّا الإنسان المهزوم فيجد" استحالة" في التواصل ويحكم عليه بالوجود الهامشي الذي لا توجد فيه إلا المرارة واليأس. الفارق بين الكلمتين هو الفارق بين الشخصيتين: ليلى تدرك الصعوبة وتتمسك بالحياة، وسعيد يستسلم للهزيمة ويدير ظهره للحياة والأحياء والمستقبل.

مأساة سعيد ليست في غرفة تذكاراته، وليست في حساسيته المفرطة التي تجعله أقرب إلى المهزومين، ولكن المأساة الحقيقية في عمومية الأزمة التي لا تقتصر على سعيد وحده، ولا ينجو منها عشرات من أمثال أمّ سعيد. وسعيد نفسه هو الذي يكشف عن اتساع المعاناة حتى تتحول إلى قانون صارم:

فِي بَلَـــدٍ لا يَحْكُـــمُ فِـــيهِ القَـــانُونْ
تَمْضِـي فِـيهِ الـنَّاسُ إِلَى الـسِّجْنِ بِمَحْـضِ الصُّـدْفَةْ
لا يوجَـــــــدُ مُسْـــــــتَقْبَلْ
فِي بَلَدٍ يَتَمَدَّدُ فِي جِلْدِهِ الفَقْرُ كَمَا يَتَمَدَّدُ ثُعْبَانُ فِي الرَّمْلْ
لا يوجَـــــــدُ مُسْـــــــتَقْبَلْ
فِي بَلَـــدٍ تَـــتَعَرَّى فِـــيهِ المَـــرْأَةُ كَـــي تَـــأْكُلْ
لا يوجَـــــــدُ مُسْـــــــتَقْبَلْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٢٣.
(٢) المصدر السابق:ص ٣٢٤.

هل يصلح سعيد للحب ؟ وهل يستطيع أن يشارك ليلى في المستقبل الذي تنتظره وتتلهف عليه؟!.

إدراكه للخلل يصب في شعور اليأس والهزيمة والاستسلام، فهو لا يكتسب من تجربته القديمة وعيًا يصلح به لتغيير الحياة.

لا يصلح سعيد، ويأبى إلا أن يجعل نفسه ممثلا لجيل كامل عاجز عن الحب والحياة:

فأنا أشعرُ أنَّا جيلٌ قدْ ماتَ ولمّا يُولَدْ بَعدْ
لا يَقدِرُ أنْ يَصْنعَ شيئًا، حتّى في الحُبّ

ويقدّم سعيد تحليلا ثابتا لشخصيّة ليلى وشخصيّته في آن واحد، وهو تحليل يؤكد صعوبة الالتقاء بينهما، صعوبة كلّ التقاء بين نقيضين:

ليلى تَبْغِي أن تَعْبُرَ بِي الجسْرَ إلى مُدنِ الأحْيَاءْ
لكنّي لا أقْوَى إلا أنْ ألْوِيَ فِي الشّطِّ المَهْجُورْ
فَهُنالِكَ مَقْبَرَتِي، وحُلِيّ الزّائِفَةُ، وأهْرَامِي الوَهْمِيّهْ
ليلى تَبْغِي رَجُلا تَتّكِيءُ على جِذْعِهْ
وأنَا بِضْعَةُ أحْطَابٍ طَافِحةٍ فوقَ المَاءِ الرّاكِدْ(١)

ليست المسألة في وجود اختلاف، ولكنها في وجود التناقض الكامل غير القابل للإصلاح والتذويب. كلّ حركة بينهما تؤدّي إلى التباعد، وكلّ تطوّر في المسرحيّة مردّه إلى عمق الاختلاف الذي يزيد الهوّة اتساعًا.

وما يهمّنا في مسرحيّة صلاح عبد الصبور الغنيّة بشخصياتها وأحداثها وما تطرحه من أفكار وقضايا هو التوقف أمام شخصيّة ليلى التي تقف في منطقة

---

(١) المصدر السابق:ص ٣٤٧.

وسطى بين الأميرة في مسرحيّة الأميرة تنتظر والملكة في مسرحيّة بعد أن يموت الملك.

ما العلاقة بين ليلى التي يقدّمها صلاح عبد الصبور وليلى كما نعرفها في تراث الحبّ العذري ومسرحيّة شوقي؟!

الاختلاف كبير، والتوافق مرتبط بفكرة الحبّ دون تفاصيل القصّة. عند اختيار الأدوار لمسرحيّة مجنون ليلى يتساءل الأستاذ:

مَــنْ لَيْــلَى؟

وتجيب سلوى على الفور:

لَيْــلَى هِــيَ لَيْــلَى
هُنَالِكَ عَشَرَةُ أَسْبَابٍ تَجْعَلُهَا أَنْسَبَنَا لِلدَّوْرِ
مِنْهَا خَمْسَةُ أَسْبَابٍ ظَاهِرَةُ كَالشَّمْس
وَخَمْسَةُ أَسْبَابٍ لا يَعْرِفُهَا إِلا سَلْوَى(١)

إنّ سلوى تشير - في سخرية خبيثة - إلى مشروع قصّة الحبّ بين ليلى وسعيد الذي وقع عليه الاختيار ليمثّل دور المجنون، أمّا الأستاذ فيرى ليلى من منظور مختلف يكشف عن فهمه لشخصيّتها:

لا بَــلْ إِنَّــكِ لَيْلَى
رُوحٌ ضَائِعَةٌ بَيْنَ الوَاقِعِ وَالحُلْمِ(٢)

كلمات الأستاذ المحدودة تعبّر عن مفتاح شخصيّة ليلى الممزّقة بين الواقع والحلم، واقع متجهّم يقسو، وحلم متجدّد دائم بالمتعة والنشوة والارتواء والتحقيق

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٩٤، ٢٩٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٩٥.

- لا يمثل حسام - قبل اعتقاله - شيئا مهمًا في حياتها، وهو على حدّ تعبيرها:

أوّلُ رجلٍ غازَلَنِي ..

لا توجد علاقة حقيقيّة مع حسام، ولكنّ "سعيد" - بهواجسه وشكوكه وظنونه وتراث تذكاراته السوداء - يدفعها إلى أن تقف على منصّة الدفاع عن نفسها وبكارتها:

تعلمُ أنّي لمْ يلمسْني أحدٌ حتّى الآنَ!
صدّقني، إلا إنْ كانتْ نفسُكَ تتلذّذُ بالشّكّ
كمَا يتلذّذُ خفّاشٌ بالدّمْ(١)

تندفع ليلى بكلّ مشاعرها وأحلامها نحو سعيد، وتأتي المسرحيّة داخل المسرحيّة لتؤجّج الأحاسيس. مسرحيّة شوقي لم تخلق الحبّ من العدم، لكنّها كشفته وجلته:

ليلى والمجنونْ
صدى المأساةُ الحلْوةْ
شهرانِ منَ التّدريبْ
وَرجْرجَةٌ في صوتِكَ حينَ تناديني
كي أتبعَكَ وأتركَ ماضيَّ كما تتركُ لؤلؤةٌ علبَتَها السّوداءْ(٢)

في علاقة ليلى وسعيد، تبدو ليلى هي المتمسّكة بالعلاقة والحريصة عليها، أمّا سعيد فيسقط في دائرة الشكّ والظنون، ويطرح الأسئلة أكثر ممّا يقدّم الإجابات. لا يقول سعيد إنّه يحبّ ليلى - على الرّغم من أنّه يحبّها - ولكنّه يرتاب في لفظة الحبّ ويبحث عن معناها ومدلولها:

حبُّكِ لي
ماذا يعني الحبُّ لديْكْ؟
فلقدْ أصبحَ لفظًا مِنْ كثْرةِ مَا يَعْنِيهِ ... لا يَعْنِي شيْئًا

---

(١) المصدر السابق:ص ٣١١.
(٢) المصدر السابق:ص ٣١٢.

لا مشكلة حقيقيّة - على الصعيد العاطفي - بالنسبة لليلى، فهي تعرف مشاعرها وتعترف بها وتستطيع أن تجسّدها وتبوح بها. الحبّ فكرة والمحبوب شخص يتحدان عندها في نسيج واحد:

أنــــــت الحـــــبُّ
يبدو لي أنَّ المرأةَ لا تعرفُ مَعْنًى للحبِّ بدونِ المَحْبُوبْ
مــــا أعـــرفُهُ أنّــــي حـــينَ أراكَ
تلـتفُّ حَوالَـيْكَ عُـيوني كالخـيطِ عـلى المِغْـزَلْ
ما أعـرفُهُ أنّي الخَـيَّلُكَ كَـثيرًا فـي وِحْدتِـيَ الرَّطْـبَهْ(١)

وهي لا تقنع بالصورة الماديّة - الشكليّة لحبيبها، فتقتحم أدغال روحه وتنبش في خباياها.

أعـــرفُ أيْضـــا رُوحَـــكْ
أعرفُ مَا يُثْقِلُهَا أحْيانًا، ويَمِيلُ بِها نحوَ كآبةِ مَغْرِبِها الدَّاكِنْ
أعرفُ مَا يُسْكِرُهَا أحْيَانًا، ويُؤرْجِحُها في رغوةِ نورِ الفَجرْ(٢).

وبهذا الحبّ الواعي تقف ليلى على حافة السعادة وتوشك أن تمسك بها، إنها سعيدة ومنتشية بكلّ شيء، بالحبّ والحبيب وجزئيّات العلاقة:

بالحـــــبِّ وبـــــكْ
بحـــــنانِكَ. بالإيـــــسامْ
وبـــأحْلامِي إنْ كانَـــتْ فِـــي أُفُـــقِ الغَـــدِ
عَــادتْ لِـــي لِــتُدَغْدِغَ قَلْـــبِي في مـــرحٍ وَضَّــاءْ
بالـــنُّوم عـــلى صُـــورَتِكَ المُـــرْهَقَةِ المُبْتَسِـــمَهْ
تَـــتَرَقْرَقُ في عَـــيْنيَّ كالـــزَّبَدِ الطَّـــافِي فـــوقَ المَـــاءْ
بالصَّـــحْوِ عـــلى أوَّــــلِ اللُّقْـــيَا
آهِ مَـــا أسْـــعَدَنِي(٣)

---

(١) المصدر السابق، ص ٣١٤.
(٢) المصدر السابق، ص ٣١٥.
(٣) المصدر السابق، ص ٣٢٤، ٣٢٥.

تكمن المشكلة في سعيد وغرفة تذكاراته السوداء . على صخرة جفافه وقسوة مشاعره تتحطم السعادة ويتراجع الحبّ ، ليسقط فريسة لوحشية عدميّة. تعرف ليلى هزائم روحه وكآبة ماضيه، وتراهن على قدرتها - بالحبّ - أن تضمّد الجراح، ولكن الذي لا يمكن أن تقوى عليه هو انتشال سعيد نفسه من براثن نفسه، من تلذذه الخفي بوجيعته وتعبه.

ترى ليلى أنّ الأيّام المرّة قد صنعت من حبيبها إنسانًا حسّاسًا، أمّا سعيد فيرى أنّ الأيّام نفسها قد صنعت منه إنسانًا مهزومًا. قد يكون الحبّ المخلص النبيل قادرًا على إذابة مرارة الإنسان الحسّاس، ولكن كيف له أن يواجه مرارة الإنسان المهزوم المستمتع بهزيمته والمصمّم على الاحتفاظ بها في أعماقه المسكونة بأشباح الماضي؟!.

الجنس عند ليلى مكمّل للحبّ ومطلب إنساني، لا حرج في الإحساس به وتجسيده بالكلمات الرامزة والمباشرة:

سعيد

انظُرْ لِي، والمسْنِي، وتحسَّسْنِي
إنّنِي وتَرٌ مَشْدُودٌ
يَنْبَغِي أنْ يَنْعَلَّ على كفّيكَ غِنَاءً وتقَاسِيمَ

أمّا الجنس عند سعيد فلغته تناقض الحبّ وتفسده:

أوه ... الجِنْسُ
لعْنَتُنا الأبَدِيّةُ
ووجْهُ الحُبِّ المقْلُوبُ(١)

تفشل كل أسلحة ليلى، الهجوميّة والدفاعيّة، في انتشال سعيد من أزمته وهزيمته، ولم يعد أمامها إلا أن تصرخ بحقيقته وتعلن يأسها من شفائه:

---

(١) المصدر السابق: ص: ٣٢٥.

وا أسفاه...
إنَّكَ خَرِبٌ ومُهَدَّمْ
لا تَصْلُحُ إلا كي تَتَسَكَّعَ فِي جُدْرَانِ خَرَائِبِكَ السَّوْدَاءْ
وا أسفاه...
أحببتُ الموتْ
أحببتُ الموتْ(١)

خيبة ليلى مع سعيد هي الدافع الوحيد الذي يبرّر علاقتها مع حسام. قلبها وروحها لسعيد، أمّا جسدها فلحسام لأنّه طلب هذا الجسد وأصرّ على الوصول إليه بما يقدّمه من قرابين الغزل وطقوس المودّة.

في ذروة المأساة، وليلى بملابسها التحتيّة في منزل حسام، والصورة بالغة الوضوح، لا يتخلى سعيد عن رغبته السادية في "المعرفة".

وتبدو ليلى محقة وصادقة عندما تجيبه في هدوء، يفضح هزلية رغبته:
ماذا تبتغي أنْ تَعْرِفَ
المَشْهَدُ أثقلُ مِنْ أنْ يُثْقِلَهُ الشَّرْحْ
بيتٌ وامرأةٌ عاريةُ الكَتِفَيْنِ وشَعْرٌ مُحلُولْ(٢)

لم يغتصبها حسام ولم ينلها قسرًا ولكنه توّج أنوثتها بإفناء جسده في جسدها، ليس في الأمر اغتصاب أو خديعة، ولكنه التناغم والتآلف:

بَلْ نَامَ عَلَى نَهْدِيْ كَطِفْلْ
وتَأمَّلَنِي فِي فَرَحٍ فَيَّاضٍ يَتَفَجَّرُ مِنْ زَاوِيَتَي عَيْنَيْهِ
وتَحَسَّسَنِي بأصَابِعَ شَاكِرَةٍ مُمْتَنَّةْ
فَتَمَلَّكَنِي الزَّهْوُ بِمَا أَمْلِكُ مِنْ وَرْدٍ وَنَبيذٍ وَقَطِيفَةْ
وَتَقَلَّبْتُ عَلَى لوحةِ فَرْشَتِهِ البَيْضَاءْ
مُتَألِّقَةً كالشَّمْسِ عَلَى الجَدْوَلْ
فَتَمدَّدَ جَنْبِي، فَمَنَحْتُهْ
أعْطَانِي، أعْطَيْتُهْ(٣)

---

(١) المصدر السابق:ص:٣٦٦.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٦٦.
(٣) المصدر السابق:ص ٦٧.

عطاء متبادل. لم يعط سعيد شيئًا، فلم يبق سانح إلا حسام.

قد تكون ليلى خاطئة ومخطئة، ولكنّ "سعيد" - موضوعيًا - هو المحرّض على الخطأ والخطيئة!.

حرّض على السقوط بسلبيّته واقتناعه وولعه باليأس والاستسلام للموت، وحرّض على السقوط عندما أسقط الحاضر والمستقبل من حساباته قانعًا بالماضي وغرفة التذكارات السوداء. ليلى تريد الحياة، وسعيد لا يملك إلا الموت.

قد يكون حسام حياة ناقصة، ولكنّ هذه الحياة الناقصة أفضل من الموت.

ليلى هي ليلى وسعيد هو المجنون العصري الذي يفسد قصّة الحبّ ويعرقل مسارها.

ليلى تحب وتغضب وتخطيء وتغفر وتتشبّث - إلى النهاية - بحلم المستقبل الذي يجمعها مع الشّاعر المتعب الذي تحالف ماضيه وحاضره ضدّه:

سعيد

إنّـــــي أتفـــتّحُ لـــــكِ، لا جِنْـــــسِي
بَـــلْ كُـــلُّ مَنَـــاوِرِ رُوحِـــي وكُهوفِـــي المَنْسِـــيَّةْ

سعيد

هـــــل تـــــأخُذُني يَوْمًـــــا شَـــــاءْ؟(١)

اليوم الموعود بعيد وأقرب إلى الاستحالة. وبكلمات تصادر المستقبل الذاتي وتنهي قصّة الحبّ والمسرحيّة معًا، يعلن سعيد عن نهاية العاشقة المخلصة والمجنون المسكين:

أنا .. لا ..

أنا وَقْتٌ مَفْقُودٌ بينَ الوَقْتَيْن

أنا..

أنا أنتـــــظرُ القادِمْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٧١.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٩٣

ويُسدل الستار في انتظار قادم يتجاوز زمان ومكان ليلى وسعيد!

في مسرحيات صلاح عبد الصبور جميعًا تلعب المرأة دورًا محوريًا مهمًا يتجاوز التصنيف الجنسي. هموم صلاح الروحية والمادية يجد لها صدى في المرأة التي تكشف من الإحساس بأفكاره ورؤاه، وهو لا يعترف بشكل مباشر بقضايا المرأة الجزئية، ذلك أنه يؤمن - عمليًا - بالهمّ الإنساني الذي يتجاوز المرأة والرجل معًا.

صلاح عبد الصبور في مسرحه يرفض القهر والاستبداد وكلّ ما يفسد الحياة الإنسانية ويلوثها بالتسلط والديكتاتورية، وهو في هذا الإيمان يرى أنّ المرأة والرّجل ضحيّة، والتناقض بينهما ثانوي وعابر. وصلاح يرفض الاستسلام للموت والقنوع باليأس والهزيمة، وهو في ذلك أيضًا لا يميّز بين المرأة والرّجل.

غياب القضايا النسائيّة في مسرح صلاح عبد الصبور مبرّر بوجود قضايا شاملة تتعرّض للمرأة والرّجل معًا على اعتبار أنهما في اجتماعهما يمثلان الإنسان.

كتب صلاح عبد الصبور آخر مسرحيّاته الشعرية عام ١٩٧٣م وخلال السنوات التي مارس فيها الإبداع المسرحي ظهر جيل جديد من الشعراء الذين اتجهوا إلى المسرح للتعبير عن قضايا وهموم لا يتّسع لها الشعر الغنائي ، وفي مقدّمة هؤلاء يرد اسم الدكتور أنس داود صاحب الإنتاج الغزير والرؤية الناضجة التي تسعى إلى التمسّك بأصول الشكل وإنسانية المضمون. وهذا هو موضوع الفصل التالي.

الفصل الخامس

أنس داود

(١٩٤٠ - ١٩٩٨م)

يحوى المجلد الأول من الأعمال الكاملة للدكتور أنس داود عشر مسرحيّات شعريّة هي موضوع هذا الفصل، والمسرحيات في مجملها تمثل إضافة جادة ومهمّة لتراث المسرح الشعري المصري. وهي بترتيب صدورها:

١- بنت السلطان.

٢- محاكمة المتنبّي.

٣- الملكة والمجنون.

٤- بهلول.. المخبول.

٥- الثـورة.

٦- الأميرة التي عشقت الشاعر.

٧- الزمّار..

٨- الشاعر.

٩- الصيّاد.

١٠- البحر.

وإذا كان د. أنس داود قد حرص على ترتيب المسرحيّات تاريخيًّا، فإنّه أغفل الإشارة إلى تاريخ كتابة أو نشر كلّ مسرحيّة من هذه المسرحيات على حدة.

غياب المرأة

ثلاث من هذه المسرحيّات لا نجد فيها وجودًا حقيقيًّا للمرأة، ففي مسرحيّة "الزمّار" تقتصر الشخصيّات على **"الصيّاد"** و **"السلطان"** و **"رجال الحاشية"** وفي بداية المشهد الثاني يناجي الصيّاد نفسه كاشفًا عن احتياجه العارم للمرأة - الزّوجة:

أتزوّجُ .. آه

يـا تَحَصيّرَلِيّ البَالِـيَة .. تُخَـدِّدُ جِنْـبِي طُـولَ اللّيـلِ،

وتُوجِــــــــــعُ أضــــــــــلاعِي

لــــــــوْ أنّ لِـــــــي امــــــــرأةً

تَجْعَــلُ مِــنْ نَهْدَيْهَــا مِسنَدَ رَأْسِــي .. عِــنْدَ الصُّــبْحِ،

وفَرْشَـــــةُ نَوْمِـــــي.. طـــــولَ اللّـــــيْلِ،

وَعِـــنْدَ القَـــيْلُولَةِ .. تُسْـــعِدُ أوْقَـــاتِي بِالكَلِمَـــاتِ

الدّافِـــــئَةِ، وبالضَّـــــحِكَاتِ المَعْسُـــــولَةْ

امــــرأة ..هــــــه .. إنّـــــي أحْلُــــمْ(١)

ولكنّ هذا الحنين الجارف إلى حياة إنسانيّة دافئة كاملة لا يتحقق، بل تتوارى الإشارة إلى المرأة طوال مشاهد المسرحيّة.

وفي مسرحيّة "**الصيّاد**"، والتي تمثّل امتدادا لمسرحيّة "الزمّار" كما يقول أنس داود نفسه: "ومن هنا كانت أحداث هذه المسرحيّة بادئة بعد نهاية عودة الصيّاد في مسرحيّة الزمّار"، يستمرّ غياب المرأة على الرّغم من وجود شخصيّة "الأميرة" زوجة السلطان ذلك أنّ وجود الأميرة هامشي ومحدود لأنّها لا تظهر إلا في المشهد الأوّل ثمّ تغيب طويلا لتعاود الظهور قرب النهاية دون فاعليّة حقيقيّة أو تأثير إيجابي في متن المسرحيّة.

وتختلف مسرحيّة "الشّاعر" التي تستوحي حياة وشعر الشّاعر صالح الشرنوبي(*) وإشكالات وجوده وأسرار عالمه النفسي، عن مسرحيّتي "الزمّار" و "الصيّاد" فهي تزدحم بعديد من الشخصيّات النسائيّة المؤثّرة بدرجات متباينة

---

(١) د. أنس داود : الأعمال الكاملة، هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٩،ص٤٧٩.

(*) شاعر مصري معاصر، توفي في عام ١٩٥١ وهو في مقتبل الشباب، له ديوان شعر مطبوع. لمزيد من التفاصيل عن حياة الشاعر، انظر:

د. عبد الحي دياب: مع الشعراء المعاصرين في مصر، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٥: ٤٢.

في حياة الشاعر الكبير موضوع المسرحيّة، ولكنّ هذه الشخصيّات لا تكتسب وجودًا إيجابيًا مؤثرًا لأنّ التركيز كله - بحكم موضوع المسرحيّة - ينصبّ على الشّاعر الشرنوبي ويتعامل مع "الآخرين"، رجالا ونساءً على حدّ سواء كظلال له و"عوامل" مؤثرة في حياته دون اهتمام يستدعي التوقف المتأني أمام شخصيّة بعينها والغوص في أعماقها للكشف عن الخصوصيّة التي تميّز سماتها وملامحها.

في المسرحيّات التي أشرنا إليها سابقًا تغيب المرأة أو يتراجع تأثيرها على الرّغم من وجودها. وللغياب تبريره، وللتأثير المحدود تفسيره القائم داخل العمل نفسه.

وباستثناء هذه المسرحيّات الثلاث فإنّ للمرأة موقعها المهمّ في مسرح أنس داود وهو ما نتعرّض له تفصيلا في الصفحات التالية.

المرأة محورًا

تتكوّن مسرحيّة "بنت السلطان" من مدخل وقسمين، القسم الأوّل: عن "الحكاية كما رويت"، والقسم الثاني عن "الحكاية كما حدثت" والأميرة بنت السلطان هي الشخصيّة النسائيّة المحوريّة في المسرحيّة، وقبل التوقف أمامها يحسن بنا أن نسوق الملاحظات العامّة التالية:

أولاً: تعاني المسرحيّة من ارتباك واضح في بنائها نتيجة عدم التجانس وافتقاد التكامل بين قسميها، فهما منفصلان وليسا متناغمين. إنّهما أقرب إلى "نصّين" مختلفين لا يوجد بينهما رابط قوي وثيق.

ثانيًا: ينعكس ذلك الارتباك على بناء الشخصيّات في قسمي المسرحيّة، قد يكون منطقيًا ومبرّرًا وجود نوع من الاختلاف ينبع من انتماء القسم الأوّل إلى

"ماروي" وانتساب القسم الثاني إلى "ما حدث بالفعل"، ولكن التطبيق العملي لا يكشف عن الاختلاف بقدر ما يجسد التناقض الذي لا يفضي إلا لمزيد من الارتباك في بناء الشخوص وتطور الحدث.

ثالثا : إذا كان للأميرة ووصيفتها "سيمونة" والتابع "كافور" وجودهم الراسخ على الرغم من الخلل والارتباك، فإن سلطان الحصن "الضيزن" وقائد الجيش الذي يحاصر الحصن "الجلمد" يتسمان بقدر كبير من الهلامية والضبابية لندرة وجودهما وتهافت حضورهما ولذلك تطل مشكلة جديدة تؤثر على عموم البناء: شخصيتان مهمتان من حيث تأثيرهما على باقي الشخوص، ولكنه التأثير بالغياب دون توهج الحضور.

وفي إطار هذه الملاحظات الثلاث يمكننا أن نقرأ المسرحية ونحلل الدور الذي تلعبه المرأة في بنائها من ناحية، وطبيعة القضايا والهموم المتعلقة بالمرأة من ناحية أخرى.

كيف يقدم أنس داود شخصية "الأميرة" التي لا تحمل اسما؟!

توصف الأميرة في "المدخل" بأنها ساحرة صراحة:

وابنتُه السَّاحِرَةُ المِفْرَاحَةُ مِثْلَ رَبيعٍ ناضِرْ
المُتَفَتِّحةُ كَبُسْتانٍ أَبْدَى البَوْحَ بفاكِهةٍ صَيْفِيَّهْ(١)
كما توصف بأنها : فاتنةُ العَصْرِ(٢)

الوصف مباشر وشكلي، فالقارئ لا يستنبط هذه الصفات والسمات من العمل نفسه بقدر ما يتلقاه" جاهزا". وبسبب هذه المباشرة تفتقد شخصية الأميرة للحيوية التي يمكن أن تتحقق بالفعل المسرحي والنمو الدرامي، وتكتسب جمودا يحول دون الاندماج معها، والتفاعل الحر مع ملامحها.

---

(١) د. أنس داود الأعمال الكاملة ، ص ١٤.
(٢) المصدر السابق ص ١٨.

علاقة شائكة معقدة تربط بين الأميرة وعدو أبيها "الجلمد"، وفي "ظاهر" كلامها ما يوحي برفضها لحبّه واعتراضها على شخصيته:

هَـــــلْ يَعْشَــــقُ زَهْــــرَةْ
مَـــنْ يَخْـــنُقُ بَـــيْنَ يَدَيْـــهِ الأَزْهَـــارْ
هَـــلْ يَـــرْعَى نَـــبْتًا
مَـــنْ يَـــرْمِي فِـــيهِ الأَحْجَـــارْ
هَلْ يَنْمُو النَّبْتُ، وَيَخْضَرُّ الزَّرْعُ، وَيَنْبَعُ فِيهِ الأَنْهَارْ
هَـــلْ تُـــورِقُ أَيٌّ مِـــنْ هَـــذِي الأَشْـــجَارْ
إِنْ لَـــمْ تَتَفَـــتَّحْ فِي ضَـــوْءِ الشَّـــمْسِ
وَتُوَاعِدْهَـــا فِي وَلَـــهٍ بَعْـــضُ الأَمْطَـــارْ
تَسْجُنُنِي فِي الحِصْنِ، وَتُحَاصِرُ كُلَّ القَلْعَةِ، ثُمَّ تُحَدِّثُنِي
عَـــنْ حُـــبِّكَ لِـــي؟(١)

تنمّ الكلمات عن وعي الأميرة بالتناقض في ادعاء "الجلمد" للحب:

عاشق الأزهار وخانقها، راعي النبع ومفسده، المحب الولهان والآسر السجّان!.

ولكنّ هذا الوعي بالتناقض الحاد الكاشف عن الزيف، لا ينفي أنّ المسألة ليست محسومة في أعماقها.

قد يكون الهدف هو تقديم شخصية حائرة مرتبكة تعاني من التمزق والتشتت، ولكنّ هذا الهدف يصعب تقديمه بمعزل عن الحركة المتطورة. وما تقوله الأميرة يفشل في تفسير موقفها وتحليل دوافع ما وصلت إليه.

وثمّة حوار طويل تحرص فيه الأميرة على استخدام التابع "كافور" واستثماره لإغاظة العاشق واستثارة غيرته.

---

(١) المصدر السابق: ص٢٨.

والسؤال هنا: هل تستقيم ممارستها الساخرة هذه مع جديتها في الرفض ووعيها بالزيف الذي يسيطر على عاشقها؟!

يسعى أنس داود - في القسم الأول - إلى تقديم الأميرة شخصية ممزقة بين العاطفة والواجب وبين الحب من ناحية، وبين مكانتها التي تفرض عليها مقاومة الحب من ناحية أخرى. ولعل خير تعبير عن هذا التمزق هو ما تقوله الأميرة نفسها:

وا أسفاه

وا أسفاه

هَـــلْ يَتَجَسَّـــدُ حُلْـــمُ خَـــيَالِي

ظَمَـــأُ الـــرُّوحِ إلى الـــرِّيِّ،

وتَـــوقُ القَطْـــرَةِ لِلْيَنْـــبُوعِ الأبَـــدِيِّ

فِـي مَـنْ رَفَـعَ الـسَّيْفَ عـلى السُّلْطَانِ، وقَهَـرَ الحِصْـن

فِـي مَـنْ أغْلَـقَ تَـابُوتَ الحُـزْنِ عـلى بَسَمَاتِ الأطْفَـال

أطلقَ فِي أحلامِ القَلْعَةِ، شَبَحَ الجُوعِ، وشَبَحَ الرُّعْبِ القَتَّالْ

وا أسفاه

وا أسفاه

هَـــلْ أحْـــنِي رَأسِـــي لِلـــرِّيحِ العَاصِـــفَةِ .. أنَـــا ..

"بِنْـــــتُ السُّـــــلْطَانْ"

أمْ أسْـــبَحُ ضِـــدَّ التَّـــيَّارْ

ماأشقاني

ماأشقاني

شَـــيءٌ فِـــي أعْمَـــاقِ كِـــيَانِي يَـــنْهَارْ(١)

---

(١) المصدر السابق: ص٣٤، ٣٥.

إذا كان الحبيب بكل هذا السوء، فلماذا وكيف أحبته؟! وأين التكافؤ النسبي بين شعوري "العاطفة" و"الواجب"؟!. ألا تتناقض هذه الصرخة الموحية بالعذاب والتمزّق مع الحوار الذي أوردناه من قبل وينمّ عن وعي الأميرة بأكاذيب "الجلمد" وزيف حبّه لها؟!. يبدو التمزّق - غير المنطقي - مغريًا للكاتب لأنه يجد فيه مادة خصبة للكشف عن الصراع الذي يعتمل في أعماق الشخصية، ولكنّه يقدّم هذه المادة الخصبة على أنقاض الشخصيّة نفسها!.

ويتجلّى الشعور بالتمزّق - مباشرًا إلى درجة التقريريّة - في قول الأميرة:

وا حيرةَ قلْبي بينَ هَوَاه، وبينَ ولائِي للسُّلْطَانْ(١)

ولأنّ المسرحيّة لا تقدّم رؤية متكاملة عن طبيعة الصراع - الأساس - بين السّلطان ومحاصره، فإنّ الكثير الذي يقال عن السّلام وحقن الدماء ومصلحة الشعب ... إلخ يسقط في فراغ القضيّة الغائمة غير محدّدة الملامح.

ما الذي يمنع الأميرة من القيام بدور "حمامة السلام" والوساطة بين أبيها وحبيبها؟! أو كما تقول الوصيفة ميمونة:

كُونِــــي أَنْـــتِ حَمَـــامَ سَـــلامْ
وَرِســـالَةَ حُسْـــنٍ جِـــوَارٍ تَـــتَجَدَّدْ
بَـــيْنَ الضَّـــيْزَنِ مَـــوْلاَيَ، ومَـــوْلايَ الجَلْمَـــدْ(٢)

هذا الاقتراح الواضح البسيط يكتسب طابعًا معقدًا لأنّ الأب السّلطان يرفض، والحبيب يراوغ، وفي الرّفض والمراوغة معًا يستمرّ غياب " القضيّة " التي يدور حولها الصّراع !.

---

(١) المصدر السابق:ص ٤٢.
(٢) المصدر السابق:ص ٤٥.

للأب السلطان منطقه في رفض عرض السلام الذي تحمله الأميرة:

إنّي لا أقْبَلُ أيّ حَديثٍ عن صُلْحٍ أوْ عَنْ سِلْمِ
أوْ تَفهيدٍ أوْ تَقْريبٍ أوْ تَوفيقٍ أوْ مَا شَاءَ الغَازُونَ الكَذَبَةْ
مِنْ ألْفَاظٍ رائِقَةٍ مُنْتَخَبَةْ
إلا أنْ يَنْسَحِبُوا مِنْ كُلّ الأرضِ المُغْتَصَبَةْ
وَيَرُدُّوا كُلّ الأمْلاكِ المُنْتَهَبَةْ(١)

وتتجلى مراوغة الحبيب "الجلمد" في قوله:

المَوْقِفُ صَعْبْ
فلْنَتَخَطّ الإجراءاتِ الشَكْليّةْ
حتّى نَصِلَ إلى اللُّبْ
حينَ يكونُ الهَدَفُ السِّلْم
فَلَيْسَ يُهِمْ
أنْ نَنْسَحِبَ اليَوْم
أوْ بَعْدَ اليَوْم
مادُمْنا قَدْ ألْغَيْنا الحَرْبْ
وتَجاوَزْنا مَنْطِقَةَ الرُّعْبْ
وجَلَسْنا فِي إخْلاصِ الرُّفَقاءْ
نَتَفاهَمُ تَحْتَ لِواءِ الحُبّ(٢)

الرافض لا يكشف عن جذور الاختلاف، والمراوغ لا يوضح أسباب الصراع، ويبقى السؤال المطروح بلا إجابة شافية: ما القضية أصلا وحول أي شيء يختلفان ويتحاربان؟!.

---

(١) المصدر السابق: ص٥٢.
(٢) المصدر السابق: ص٥٣.

الوعي بهذه الجذور لا يمثل عبئًا على المسرحيّة؛ ذلك أنّ الإضاءة مطلب مشروع لتقدير حجم معاناة الأميرة وتمزّقها. الأبّ والحبيب لا يملكان القدرة على توضيح أسباب تشبّثهما بالعداوة، والأميرة التي تقف بينهما لا تفعل، وشخوص المسرحيّة ستورّطون في الصّراع "مع" أو "ضدّ"، ولكنّ أحدًا لا يقدّم أسباب الخلاف. وغياب هذه الإضاءة هو ما يؤدّي إلى التّعامل مع الصّراع كلّه باستهانة وضبابيّة، ويصل الارتباك إلى ذروته في القرار الذي تتخذه الأميرة بتسليم الحصن إلى عدو أبيها رغبة في السّلام!!، وهو سلام تعي الابنة جيّدًا أنّه يتضمّن -بالضرورة- قتل الأبّ وضياع كافّة الحقوق التي يتمسّك بها:

إنّـي مِـنْ أجْـلِ الجَوْعَـى والفُقَـرَاءْ
مَـنْ أعْطَـاهُمْ مَـوْلايَ الضّـيْزَنُ حُـبّهْ
مِـنْ أجْلِهِـم افْـتَحُ بَـابَ الحِصْـنِ
وأرَحِّـبُ بالصُّـلْحِ وبالسِّـلْمِ
كَـي يَـتَرَاءَى فِـي أُفُـقِ الغَـدْ
جَـيْشُ السّائِلِينَ، وجَـيْشُ الظُّلَمَـاءْ
وتكُـونُ حَـياةُ الحِصْـنِ حَـياةَ رَخَـاءْ(١)

إذا تجاوزنا عن الكلمات الإنشائيّة التي تدور حول "الجوعى" و"الفقراء" و"السّلام" و"الرّخاء"، فإنّ المنطق غائب تمامًا عن قرار الأميرة، ذلك أنّه ينفي وجود الصّراع الداخلي وتمزّقها بين الحبّ والواجب!. كيف يستقيم لابنة أن تسلّم أباها وتبيعه بهذه البساطة؟!. وما أعجب "الشرط" الذي تتمسّك به هي وتفعل ذلك:

لكِـنْ هَـذا شَـرْطِي.. أنْ لا يُؤْخَـذَ أبَـتِي غِـيْلَهْ
أنْ يَـبْقَى مَـثَلا للنُّبْلِ وللعَظَمَـةِ فِـي ذَاكِـرةِ الأجْـيَالْ
أنْ يَـرْقُدَ رَقْدَتَـهُ الأبَدِيّـةَ فِـي بُسْـتَانِ فُرُوسِـيَّتِهْ
قَـدْ يَقْـتُلُ مِـنْكُم عَشْـرًا .. أوْ عِشْـرِين
مائـةً .. هَـذا مَهْـرُ زِفَـافِ أبِـي .. لِمـلاكِ المَـوْتِ(٢)

---

(١) المصدر السابق، ص٥٧.
(٢) المصدر السابق: ص٥٨.

أيّ منطق هذا؟!.

قد يكون الدفاع عند الكاتب متمثلا في القول بأنّ "الحكاية" التي يقدّمها القسم الأول ليست مسؤوليته، ولكنها "الحكاية كما رويت" بكلّ ما فيها من مفارقات وتناقضات. إذا كان الأمر كذلك، فكيف نفسّر معالجة القسم الثاني حيث لا تتغيّر شخصيّة الأميرة ولا تكتسب تماسكا يعوّض تهافت القسم الأول؟!. يأتي القسم الثاني ليزداد دور كافور الذي تغيّر إلى درجة الانقلاب الكامل، بينما تتراجع الأميرة ويتلاشى وجودها!. وقبل أن نتحدث عن شخصيّة الأميرة في القسم الثاني، قد يكون مفيدًا أن نتوقف أمام طبيعة علاقتها بكافور في القسم الأول.

إنه مستشارها الناصح المخلص الأمين القائم بدور "الأب" المشغول و"الأم" الميتة:

يا كافور

ماتَـــتْ أمّــــي .. حَضَـــنَتْني كفّـــاكْ

كان أبي مَشْغُولا بالحربِ، وبالمَجْدِ ... رَعَتْنِي عَيْناكْ..

قُـــلْ لِـــي .. مـــاذا أفْعَــــلْ ..

مـــــاذا أفْعَـــــــلْ؟ .. (١)

ليس في حياة الأميرة من تسأله سواه، وإذ يختلفان حول الموقف من "الجلمد" تقول في أسى:

"حـــتّى" كـــافوري ..

لـــيس معـــي

وحـــدي أمشـــي نحـــوَ الـــنّارْ

(١) المصدر السابق:ص ٤٤، ٤٥.

ويردّ كافور معبّرًا عن مشاعره الفياضة تجاهها:

أرْعَــــاكِ وَيَنْــــزِفُ قَلْـــــبِي
وأخـــــافُ عَلَـــــيْكِ..
أخــافُ عَلَــيْكِ مَسَــاسَ العَـــارْ(١)

كلّ ما تكشف عنه الحوارات السابقة هو وجود " علاقة " خاصّة متميزة، ولكنها علاقة غائمة لغياب الجذور!. الشخصيات لا تكتمل من خلال الفعل المسرحي، ولكنها تظهر كاملة النمو فتغيم ملامحها وتتوه تفاصيلها.

تنقلب العلاقة تمامًا في القسم الثاني، وتتحول الأبوّة الحانية إلى الحسّيّة العارمة.

يدافع الأب - السلطان - عن كافور ويأخذ على ابنته مبالغتها وتطرّقها في القسوة عليه:

قاســـيةٌ أنـــتِ عـــلى كـــافورْ
قلـــبُكِ ظِـــلٌ ومِـــيَاهٌ وعَـــبيرْ
يَتفيّأُ كُلُّ الضُّعفاءِ ظِلالَ حَنَانِكِ إلا هَذا المِسْكِينْ

وترد الأميرة متمسكة بموقفها ومؤكدة "عدم ارتياحها" للشخص الذي يثق فيه السلطان بلا حساب:

إنّـــي أعـــرفُ لغَـــةَ الأعْـــيُنِ يا أبَـــتاه
تخدُعُني عيناهُ بغَيْرِ الخَيْرِ، كمَا تخدَعُ - أيْضًا -
مَـــــــــــــــولاه(٢)..

وبعد أن يتمّ الأمر لكافور ويسود وينتصر تظهر مشاعره الحسّيّة المناقضة لفكرة الأبوّة والمؤكدة لصواب "سوء ظن" الأميرة به في حياة أبيها

(١) المصدر السابق: ص ٤٥.
(٢) المصدر السابق: ص٦٨.

المغذور به:

لا يَكْمُـلُ أَمْـنِي إلا حِـينَ أراكِ مُمَـدَّدَةً فِـي جَـوْفِ
سَـــريرِي أُعْطِيــكِ الحُـــبَّ وتُعْطِيـــنِي
أسْقِيكِ الحُبَّ وتَسْقِينِي، مِـنْ نَـبْعِ هَـوَاكِ المَكْنُونْ
نَـبْعٌ تَمْلُكُـهُ كَفَّـاكِ، ولا تَمْلُكُـهُ امـرأةٌ غَـيْرُكِ ..
أنـتِ شُـعاعُ الشَّمْسِ، وهـذا العـالمُ مِـنْ حَوْلِـي
لَـــيلٌ أبـــديُّ الــدَّ يُجُـــوزْ
مِفْـتاحُ الحصـنِ، وخـاتَمُ سَـيِّدِنَا السُّـلطانْ ..
لا شـيءَ بِدُونِـكِ يـا أبْهَـى امـرأةٌ في فَلَـكِ الكَـوْنِ،
ويا ظِلَّ القُدْرَةِ عِنْدَ الضَّعْفِ ويا مَرْفَأَ أَمْنِي عِنْد الخَوْفِ،
ويـا أَغْلَـى مِـنْ نُـورِ عُـيونِي. إلَـي آخـذُكِ بِـلا رَيْـب
إغْـــتَفِرِي لَـــي فَـــيْضَ جُـــنونِي.. (١)

الأميرة في القسم الأول غيرها في القسم الثاني، وكافور أيضًا يختلف. حكايتان في قسمين ولكنّ الأميرة في القسمين شخصيّةٌ غير مفهومة وغير مكتملة الملامح !.

الوعي المفروض

الأميرة زوجة السلطان "كافور" في مسرحية (محاكمة المتنبي (*)) هي

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٤،١٠٣.
(*) المتنبي:(٣٠٣ - ٣٥٤ هـ، ٩١٦- ٩٦٦م)
أبو الطيّب أحمد بن الحسين بن مرّة الجعفي الكندي المعروف بالمتنبي، من أهل الكوفة. قدم إلى الشام في صباه، واشتغل بفنون الأدب ومهر فيها. شغل الدنيا زمانًا، وترك الناس بين محبٍّ له وساخط عليه، احتفى العلماء بديوانه، فشرحوه أكثر من أربعين شرحًا.
لمزيد من التفاصيل، انظر:
١ - ابن خلكان: وفيات الأعيان: ج١، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٣٦.
٢ - الثعالبي: يتيمة الدهر، ج١، دار النهضة المصرية، د.ت، ص ٧٨.
٣ - د. عبد الوهاب عزام:ذكرى أبي الطيّب المتنبي بعد ألف عام، ط٣، دار المعارف، مصر، د.ت.
٤ - د. فوزي عطوي: المتنبي شاعر السيف والقلم، بيروت، دار الفكر العربي، د.ت.

الشخصية النسائية الوحيدة في مسرحية "محاكمة المتنبي"، والظهور الأول لها على مسرح الأحداث يكشف عن معاناتها من الحرمان الجنسي، ومكابدتها لقسوة الوحدة كما يتجلى ذلك في قولها لكافور:

دَعْنِي مِنْ خُلْوِ كَلامِكْ
تَتْرُكُ بُسْتَانَكَ يَنْتَظِرُ الطَّلْ
يَتَرقَّبُ إِهْلالَةَ وَجْهِكَ حِينَ تُطِلْ
تَتْرُكُنِي بَيْنَ جَوَارِيَ المَلْعُونَاتْ ..
يُعَانِي خُرْقَةَ أَوْجَاعِي جَسَدِي المُهْمَلْ
فِي مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ يَجِيءُ، بعدَ الوَاحِدَةِ يَهُلْ ..
وَيَمُرُّ اللَّيْلُ ولا تُقْبِلْ(١)

ترى الأميرة في نفسها بستانا - جسدا مهجورا، وتعاني من أوجاع الإهمال والحرمان والوحدة والانتظار. وسرعان ما يتوارى هذا الإحساس الحسي - الجنسي لتطل امرأة جديدة ذات رؤى وآراء لا تخلو من الغرابة لأنها لا تتوافق ولا تتجانس مع موقعها الاجتماعي ومركزها المرموق في قمة السلطة.

أول ما يصادفنا من غرابة في آراء الأميرة هو ما تراه وتراهن عليه في شعر المتنبي:

مِنْ خَلْفِ قَوَافِيهِ.. أَرَى دُنْيَا تَنْسُجُهَا الصُّوَرْ
السِّحْرِيَّةُ فِي أَمَلٍ مُرْتَجِفٍ وَرَجَاءْ
تَحْمِلُ لِلْمَحْزُونِينَ، وِلِلْمَغْلُوبِينَ الفُقَرَاءْ
أَحْلَى مَا تَحْمِلُهُ الأَحْلامْ،
وَمَا تَرْسُمُهُ الأَوْهَامْ،
وَمَا يَصْنَعُهُ الأَمَلُ البَسَّامْ
فَإِذَا أَبْصَرَ فِي هَذَا الشِّعْرِ المُرْهَفِ بَعْضُ الكَذَّابِين، وبعضُ المُرْتَزِقَةْ ..
طعنًا فِي الظُّلْمِ، وفِي الإِسْفَافِ، وفِي الغَدْرِ، وفِي السَّرِقَةْ ..
صَاحُوا بِكَ فِي هَمَجِيَّةْ..!
اُقْتُلْ هَذَا الشَّاعِرَ..!(٢)

(١) د. أنس داود الأعمال الكاملة، ص ١٢٥، ١٢٦.
(٢) المصدر السابق: ص ١٣٢.

أيّ دنيا هذه التي تراها في شعر المتنبي؟. وأي أحلام ثوريّة تحريضيّة عند شاعر مثله؟!.

لاشكّ في شاعريّة المتنبي وروعة صوره وأخيلته وتفرّد حكمته وفلسفته، ولكنّ أحدًا من نقاد ومحبّي المتنبي - فضلا عن معاصريه وعارفيه - لم يلتفت إلى ما في شعره من أحلام تخصّ المحزونين والمغلوبين والفقراء؟!.

وإذا تجاوزنا عن شعر المتنبي الذي لا يتضمّن ما تراه الأميرة من الأفكار والرؤى، فإنّ السؤال الذي يبحث عن إجابة هو: كيف يتأتى للأميرة أن تعي كلّ ما تردّده؟!. كيف لها وهي ربيبة القصر والبعيدة عن صراعات الواقع اليومي أن ترى ما تراه وتحلل الشعر بما ينمّ عن انتماء شعبي وإحساس فلسفي لا يتأتى لمن كان في مثل موقعها الاجتماعيّ والثقافي؟!.

كيف يتحقق الاقتناع بتبشير ثوري جامح من امرأة لا يوجد مبرّر واحد لثوريّتها وتمرّدها؟!. هل يمثل هذا الموقف تعويضًا عن الحرمان الجنسي؟!. هل يئست من كافور / الرجل، فمالت بمشاعرها إلى المتنبي / الشاعر؟!.

والأكثر غرابة أنّ الأميرة تتوجّه بأسئلة عجيبة لزوجها السلطان "كافور" وكأنها لا تعرفه ولا تدرك سياسته وأسلوبه في الحكم، ومجمل آرائه في القضايا التي تثيرها الأسئلة:

خبّرني

هَلْ أَنْتَ مَعَ القَهْرِ .. أَمْ أَنْتَ مَعَ الحُرِّيَّة؟
هَلْ تَرْفُضُ ضَرْبَ الظّلْم، وتَأبى نَشْرَ العَدلِ
قُلْ لِي يَا كَافورُ .. (١)

(١) المصدر السابق: ص ١٣٢.

أهي أسئلة حقيقيّة جادّة تنتظر الإجابة كان يقول لها إنّه ضدّ القهر ومع الحريّة أو إنّه رافض للظلم ومناصر للعدل؟!.

ألا تعرف الزوجة حقيقة أفكار وممارسات زوجها؟!. هل تنتظر إجابة عن أسئلة تستحيل الإجابة عليها لأنّ القضايا المسئول عنها " نسبيّة "، فلا أحد يملك حقّ التحديد النهائي الصارم لمفاهيم ومصطلحات مثل القهر والظلم والحريّة والعدل؟!.

يستطيع كافور- وغيره- أن يراوغ ويتساءل عن " معنى" القهر والظلم، ومفهوم الحريّة والعدل!. ويستطيع كافور - وغيره - أن يجيب بلا إجابة، ولكنّ مبدأ السؤال نفسه يقترب من السّذاجة!.

من مزيج التحليل الغريب لشعر المتنبي والأسئلة العجيبة المطروحة على كافور، تصل الأميرة إلى مقولة مضيئة تتوّج بها موقفها من العالم ورؤيتها له:

لكنّكَ تنسى يا كافورْ
إنْ أنتَ قتلتَ الشاعرَ
أنّكَ أعْجَزُ عَنْ قَتْلِ "الشِعْر"
مأساةُ الطاغيةِ "الشِعْر"
وليس الشُعَرَاء.(١)

يحقّ لنا هنا أن نتساءل: هل تعبّر هذه الكلمات عن رؤية الأميرة أم عن رؤية الكاتب؟!. وهل تتوافق مثل هذه العبارة مع شخصيّة الأميرة وموقعها الاجتماعي وثقافتها وطبيعة العصر الذي تعيش فيه؟!.

هل تتحدّث الأميرة أمْ يتخفّى وراءها أنس داود نفسه؟!. المنطق يشير إلى المؤلّف دون الأميرة في مخاطبة المتنبّي باعتباره رمز للكلمة:

---

(١) المصدر السابق:ص ١٣٧.

أهْـــــــــرُبُ ..أهْــــــــرُبْ
وتَشْــــــرَبُ مِـــــــثْلَ المَـــــــاءْ..
أهْــرُبُ .. كالطَّـــيْرِ طَلِـــيقاً فِـــي الأجْـــوَاءْ
مِـــنْ أجْلِـــي، مِـــنْ أجْلِــكَ، مِـــنْ أجـــلِ الفُقَــرَاءْ
كُـــنْ بِـــثْلَ شُــعَاعِ الشَّـــمْسِ، ومِـــثْلَ عَـــبيرِ الزَّهْـــرِ،
ومِــــثْلَ الخَـــيْرِ، ومِـــــثْلَ الشِّـــعْرِ
ومِـــثْلَ الأمْنِـــيَةِ المُفْصِـــحَةِ الخَرْسَـــاءْ(١)

للمتنبّي قيمته الفنيّة الرفيعة ومكانته الشعريّة الشامخة، ولكنّه يتحمّل فوق ما يطيق عندما يُنسب له ما ليس فيه!.

وقد يكون مقبولا أن ينوب المتنبّي عن الشعراء والكتاب وأصحاب الكلمة، فهو رمز مضيء يتجاوز الزّمان والمكان. ولكن من غير المقبول أن تكون الأميرة هي صاحبة الدعوة التي تتناقض مع شخصيتها وثقافتها وانتمائها.

ليس في حياة المتنبّي وشعره ما يبرّر الاستعانة به، وليس في حياة الأميرة وشخصيتها أن تكون هي المسئولة عن التبشير بقيمة الكلمة وشموخ الفكر والمفكرين. والتأثير الذي يستهدفه أنس داود له يتحقق بوجود المعنى المباشر والفكرة، ذلك أنّ العمل المسرحي يتطلب توافقا بين الكلمة وقائلها والفكرة وطبيعة المتحمّس لها.

بصوت الأميرة، وكأنّها ضمير الإنسانيّة المعذّبة، تأتي نهاية المسرحيّة القصيرة التي تحمل رسالة سياسيّة معاصرة من خلال الإسقاط والرّمز دون مراعاة كافية ومقنعة لطبيعة الشخوص الأقنعة:

لكِــــنَّكَ تنســـــى يـــــا كـــــافور
إنْ أنـــــتَ قتلـــــتَ الشَّـــــاعِرَ
أنَّـــكَ أعجـــزُ عـــــن قـــــتْلِ الشِّـــعْرِ
مأســـــاةُ الطَّاغِيَــــــةِ "الشِّــــــعْرُ"
ولـــــيسَ الشُّـــــعَرَاءُ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ١٥٤.
(٢) المصدر السابق: ص ١٥٨، ١٥٩.

يصل الصّوت - الرّسالة، ولكنّه وصول غير فنّي. ذلك أن شخصيّة الأميرة صاحبة الرسالة - البشارة - أقرب إلى النشاز. إنها مجرّد "بوق" يقوم بالتوصيل دون تواصل وبالتبشير دون تفاعل، وليست كيانًا حقيقيًّا منسجمًا متوافقًا مع ما يقال!.

الملكة والمجنون

"الملكة والمجنون" مسرحيّة قصيرة تدور في إطار عصري مغلّف بالإسقاط التّاريخي، والبطولة لزوجين يعملان في مجال التمثيل المسرحي، وثالثهما "مجنون" يقتحم شقتهما أمّا الابنة - الطفلة - فوجودها زائد لا يفيد كثيرًا في بناء المسرحيّة ولا يؤثر غيابها سلبًا على الأحداث والرؤية.

الصّفحات الأولى - حتّى ظهور المجنون - أقرب إلى ثرثرة زوجيّة مرحة تكشف عن ولع الزّوج والزّوجة المشترك بالمسرح الذي يعملان فيه وترى الزّوجة أنّه:

يُغْطِينــــا ألــــفَ حَيـــاةْ
نَسْكُبُها نَحْــنُ لكـلِّ الأجْيالْ
دِفْــــئًا ورَبِيــعًا(١)

يظهر "المجنون" فتختفي الممثلة المعاصرة ويتراجع زوجها الممثّل لتسيطر شخصيّة كليوباترا.

المجنون لا يتعامل مع الزّوجة والأمّ والممثّلة، ولكنّه ينفصل عن الواقع المحيط به ولا يرى إلا الملكة التاريخيّة كليوباترا. وفي خطابه للممثّلة /الواقع يتجاوزها إلى الملكة/ التاريخ التي يعبّر من خلالها عن رؤيته المجنونة المليئة

---

(١) المصدر السابق:ص ١٦٨.

بالحكمة والعمق:

وَلَسْتِ سِوَى امرأةٍ مِثْلَ بَقِيَّةِ هذا الجنسِ المَلْعُونْ..
وأنَّكِ أنتِ بدون الحُكْمِ، ودونَ الجَيْش
القاغِرُفَاه إلى الشَّعبِ، ودونَ القَمْعِ الهَمَجِيّ
امرأةٌ فارِغَةٌ.. قَدْ نَجِدُ امرأةً تَبْتَاعُ الجَرْجِيرَ بِسُوقِ العَتَبَهْ
أجْمَلَ مِنْكِ مِئاتِ مِئاتِ المَرَّاتِ، ونَجِدُ امرأةً تُعْطِي ما تُعْطِي
مِنْ أجْلِ اللُّقْمَةِ.. أشْرَفَ مِنْكِ على وَجْهِ التَّحْقِيقْ
يا امرأةً تأكُلُ قُوتَ الشَّعْب
ولا تَعْـــــــــــــــــرِفُ..
أنَّ الشَّعْبَ وَشِيكًا سَوفَ يُفِيقْ. (١)

تنتقل البطولة والأهمية من الممثلة المعاصرة إلى الملكة التاريخية، ولكنّ هذا الانتقال نفسه يكشف عن رمزيّة الدور الذي تلعبه كليوباترا في سياق التعبير عن الطغيان والتسلط والانفصال عن الواقع المعيش ومن فيه من البشر. كليوباترا ذاتها ليست الهدف، ولكنها الوسيلة لإدانة كلّ وأيّ نظام ينفصل عن قاعدته الشعبيّة، وينعزل في برج عاجي لا يسمع فيه إلا صوت نفسه ولا يرى إلا ذاته المتضخمة إلى درجة المرض.

هل يتحدث أنس داود عن كليوباترا وزمانها تحديدًا، أم يتوجّه بخطابه إلى كلّ شبيه بكليوباترا في كلّ وأيّ زمان ومكان في قوله:

مَعْنَى هذا يا سَيِّدَتِي
أنَّ الشَّعْبَ الجَائِعَ أَوْشَكَ أنْ يَأْتِي
أنْ يَقْتَحِمَ عَلَيكِ القَصْرَ الغَارِقَ فِي النَّعْمَاءِ
ولَسَوفَ تَدُوسُ عَلَى رأسِكِ أحْذِيَةُ الفُقَرَاءِ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٧.
(٢) المصدر السابق: ١٨٣.

في هذا القول يتجسّد الخطاب العامّ الذي يتستّر خلف قناع كليوباترا، وكليوباترا بدورها تختفي في زي الممثلة التي سبق لها أن جسّدت شخصيتها مسرحيًا.

ربّما يكون الهدف من وجود الطفلة "نسرين" هو تحقيق التواصل بين الأزمنة: الماضي البعيد في كليوباترا، والحاضر في الأب والأمّ، والمستقبل فيها، واللازمان عند المجنون؛ ولكنّ أنس داود لا ينجح في توظيف الطفلة لتعبّر عمّا يريده. إنّها تردّد ما يفوق وعيها وتبدو - مثل أمّها وأبيها - مجرّد ممثلة تؤدّي دورًا مصنوعًا. الهدف النبيل لا يختفي، وإن أخفقت وسائله الفنيّة وأدواته البنائيّة!

هامشيّة الوجود

البطولة المطلقة في مسرحيّة "بهلول .. المخبول " من نصيب "بهلول" الذي يصول ويجول منفردًا ليفضح ما يسود من فساد متسترًا خلف قناع التهريج وخفّة العقل. وعلى الرّغم من ازدحام المسرحيّة القصيرة بالشخصيات: السّلطان، رئيس الوزراء، قائد الجند، شيخ التّجار، وزير العدل، الأمير الطفل، مسرور الحاجب، فإنّهم جميعًا هامشيّون محدودو الوجود والتأثير. ليس من هدف لوجودهم المسرحي إلا تهيئة الفرصة للبطل الوحيد لكي يسخر ويتهكم ويعرّي ويفضح.

الشخصيّة النسائيّة الوحيدة هي "الأميرة" التي لا تختلف عن باقي الشخوص في هامشيّة ومحدوديّة الوجود، ولا يتجاوز دورها بضع عبارات عابرة تقولها للدّفاع عن "بهلول" عندما يحتدّ عليه الآخرون ويسرفون في توبيخه وتهديده.

من ذلك - مثلا - ما تقوله الأميرة لرجال الحاشية في سخرية موجعة:

أفرغـــتم مِـــنْ كُـــلِّ الأعْـــداءِ؟!..
لمْ يَـــبقَ سِـــوَى بَهلُـــولْ
بَهلُـــولٌ.. المَخـــبُولْ(١)

أو قولها :

عَجَـــبًا.. ألـــسْتُمْ
بجلالـــةِ أقدارِكُـــمْ، وعَظِـــيمِ نُفُوذِكُـــمْ،
وبِوَاسِـــعِ ثَـــرَوَاتِكِمْ،..
تقفـــون جمـــيعًا في صَـــفٍّ مـــتَّحِدٍ.. ضِـــدَّ مَـــنْ.. (٢)

ولكنّ "المفاجأة" غير المنطقيّة وغير المبرّرة أن تنقلب الأميرة "فجأة" من حماية بهلول والإشفاق عليه إلى تبنّي وجهة نظره كاملة!. وهي لا تفعل ذلك في لحظة انفعال أو غضب، ولكنّها تنطلق من رؤية متكاملة متماسكة واثقة تناقض موقفها الهادىء الذي لا ينمّ عن التأييد بقدر ما يعبّر عن العطف والإشفاق والحرص على بهلول المسكين!. كيف تغيّرت الأميرة ولماذا؟!.

تقول الأميرة لأبيها السلطان مؤيّدة الاتهامات التي يوجّهها بهلول للجميع:

هــذا مــا يَلْغُــو الــنّاسُ بــه في الأســواقِ، ولا ذنــبَ لهــذا
المِسْــكينِ بــتَرْدِيدِهِ.. أُــرِيدُ جَــلاءَ الحَــقّ؟!..
قَدِّمْهُـــم لمحاكمـــةٍ عادِلَـــةٍ،
واجعـــلْ مـــنهم مَـــنْ يُفْصِـــحُ عَـــنْ أعْمَالِـــهْ
يُحْصِـــي بَـــيْنَ يَـــدي هــذا الشَّــعْبِ مَصَــادِرَ أمْوالِــهْ
وَلْـــيَكُنِ السَّـــيْفُ جَـــزَاءَ الخِيَـــانَةِ والغَـــدْرِ(٣)

---

(١) المصدر السابق: ص٢٠٦.
(٢) المصدر السابق:ص٢٠٩.
(٣) المصدر السابق ، ص٢٢٠.

من أين للأميرة - ساكنة القصر - علم بما يدور في الشوارع والأسواق؟

و إذا افترضنا أنّ لها مصادرها؛ فلماذا الصمت الطويل ثمّ التغيير المفاجيء؟!.

لقد أدرك أنس داود - قرب نهاية المسرحيّة - أن انفراد "بهلول" وحده بالنقد والمعارضة يفوق طاقته ويخلّ بالبناء ويضفي عليه طابعًا أحاديًا، ومن هنا "بحث له" عن سند يؤيده دون مراعاة مدى اتساق وجود الأميرة في موقع المعارضة والرفض!.

إنّها ليست الأميرة الشعبيّة الوحيدة في مسرح أنس داود، فكثير من أميراته يتحولن إلى أبواق لترديد الأفكار والشعارات الشعبيّة، إنّ المشترك الأساسي بين كلّ

" أميرات" أنس داود أنهنّ معبّرات عن " أفكاره" و"رؤاه" دون مراعاة للدور الحقيقي الذي يقمن به. ومن هنا تحتوي المسرحيات على أفكار بالغة التشويش لأنها تصدر عن غير المؤهّلين للإيمان بهذه الأفكار، فضلا عن التبشير بها والحماس لنشرها.

المرأة الغربيّة وثورة ١٩١٩

"الثورة" مسرحيّة وطنيّة عن ثورة ١٩١٩!(*)، وهي مسرحيّة تحاول

(*) ثورة سياسيّة مصريّة، تزعمها سعد زغلول، تركزت مطالبها في الاستقلال السياسي، وإلغاء الحماية البريطانيّة على مصر، والتخلص من النفوذ الأجنبي. وقد قوبلت هذه المطالب بالرفض عقب عقد هدنة الحرب العالميّة الأولى، ثمّ بدأت المرحلة الثوريّة في الثامن من مارس عام ١٩١٩، بعد اعتقال سعد زغلول ورفيقيه علي شعراوي، وعبد العزيز فهمي. اشتركت كافة قطاعات الشعب المصري في هذه الثورة، فاندلعت المظاهرات، وخرّبت طرق المواصلات، وامتدت الثورة إلى الأقاليم، فاضطرت السلطة إلى الإفراج عن سعد زغلول ورفيقيه نوّاب الوفد، وقد نجحت انجلترا في إجهاض الثورة وتهدئة الخواطر بإصدار تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢، الذي منح مصر استقلالا مقيدًا بشتى القيود، وعلى أثره صدر دستور ١٩٢٣ الذي لم يطبّق تطبيقا سليمًا بسبب ظروف الاحتلال.

قد يكون مفيدًا للاطلاع على مزيد من المعلومات عن ثورة ١٩١٩ مراجعة: مجموعة مؤلفات الرافعي عن تاريخ الحركة القوميّة في مصر، وكذلك كتاب: وثائق ثورة ١٩١٩، القاهرة، مؤسسة الأهرام، ١٩٦٩م.

المزج والتوفيق بين التسجيليّة والدراميّة. الجانب التسجيلي نجده في إعادة إنتاج التاريخ عبر شخصيّات حقيقيّة مثل زعماء الثورة سعد زغلول(*) وعلي شعراوي وعبد العزيز فهمي(*) بالإضافة إلى السلطان أحمد فؤاد - الذي يحجب اسمه - والمعتمد البريطاني السير ريجالند(*).

أمّا الجانب الدرامي فيتحقق من خلال الشخصيّات الفنيّة المقدّمة بمعرفة المؤلف. واللافت للنظر أنّ أنس داود في عرضه لهذه الشخصيّات - في مدخل المسرحيّة - يكتفي بتقديمهم على النحو التالي:

- همّام

- الحاجب

- نكرات المسرحيّة

وبذلك تصنّف جميع الشخصيّات الأخرى كـ"نكرات" على الرغم من أنّ أهميّة بعضهم لا تقلّ عن "همّام" وتزيد كثيرًا عن "الحاجب".

(*) سعد زغلول:(١٨٦٠- ١٩٢٧م) من أشهر زعماء مصر في العصر الحديث، وُلد بإبيانة بمركز فوّة بالقاهرة، تلقى تعليمه الأول في كتاب القرية والأزهر الشريف، ثمّ حصل بعد ذلك على ليسانس الحقوق، تدرّج في الوظائف حتى عيّن وزيرًا للمعارف، ثمّ وزيرًا للحقانيّة (العدل)، ثمّ رئيسًا للوزراء، تزوّج من السيّدة صفيّة زغلول المعروفة بأمّ المصريين، والتي شاركته كفاحه الوطني، اشترك في تأسيس الجامعة المصريّة (جامعة القاهرة) عام ١٩٠٨، تزعّم ثورة ١٩١٩، نُفي إلى مالطة، ثمّ أعيد بضغط من الثورة الشعبيّة. ظلّ يتزعّم حركة المفاوضات للاستقلال حتى وفاته. يُعدّ رمز للجهاد ومثال للزعامة الوطنيّة المخلصة.
للمزيد حول شخصيّة سعد زغلول انظر:
عبد الرحمن الرافعي: تاريخ الحركة القوميّة، ج ٢ ، مرجع سابق.
رفعت السعيد : سعد زغلول بين اليمين واليسار، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨١.

(*) علي شعراوي وعبد العزيز فهمي ، سياسيّان مصريّان كانا من نوّاب الوفد الثلاثة الذين ذهبوا لدار الحماية مطالبين بالاستقلال السياسي، وإلغاء الحماية البريطانيّة على مصر، فاعتقلا هما ورفيقهما سعد زغلول، ولمّا اندلعت المظاهرات تطالب بعودتهم، لم تجد السّلطة بدًّا من الإفراج عنهم.
لمزيد من الاطلاع انظر:
عبد العزيز فهمي: هذه حياتي، القاهرة، دار الهلال، ١٩٥٨.

(*) السير ريجالند: معتمد بريطاني في مصر، لعب دورًا بالغ الأهميّة في أحداث ثورة ١٩١٩، ومابعدها.
انظر: عبد الرحمن الرافعي: تاريخ الحركة القوميّة، ج ٢ ، مرجع سابق.

الشخصية النسائية الوحيدة في المسرحية هي الصحفية الفرنسية "جوزفين"، والسؤال هنا: هل عرفت مصر في الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث المسرحية سنة - ١٩١٩ - صحفيات أجنبيات عاملات في مصر؟!. الإجابة بالنفي، وهذه الإجابة تقود إلى سؤال جديد : ما جدوى وأهمية وجود "جوزفين"؟!.

جوزفين - كما تقدمها المسرحية منذ ظهورها الأول - متعلقة بهمام ولصيقة به، ومتفانية في حبه:

فُتِنَتْ رُوحِي بِكَ حِينَ رَأَيْتُكَ فِي "قَفَصِ المُتَّهَمِينْ"
تُدَافِعُ عَنْ نَفْسِكْ(١)

وليس في المسرحية كلها ما نفهم منه المقصود بـ "قفص المتهمين" الذي تتحدث عنه جوزفين وفتنت بهمام من خلاله، والمرحلة التاريخية السابقة لثورة ١٩١٩ - حيث دارت أحداث الحرب العالمية الأولى - لا تعرف محاكمات سياسية يمكن أن يظهر فيها أمثال همام!.

ولجوزفين "الفرنسية" وعيها العميق بطبيعة وخواص الشخصية المصرية، وهو وعي يمكن تقبله وتبريره على أساس أنه مستمد من القراءة:

بَلْ إِنِّي فِي كُتُبٍ شَتَّى أَقْرَأُ : حِينَ يُوَاجِهُهُ الهَوْلُ،
وحِينَ يَرَى كَارِثَةً، أَوْ تُوقِعُهُ الأَقْدَارُ بِمَأْزِقْ
أَوْ يُمْسِكُ بِزِمَامِ السُّلْطَةِ بَعْضُ الظَّلَمَةِ ..
يَلْتَجِئُ الشَّعْبُ المِصْرِيُّ إلى التَّنْكِيتْ ..
عَبَثًا بِالكَارِثَةِ وبالظُّلْمِ وتَنْفِيسًا عَنْ غَيْظٍ مَكْظُومْ(٢)

وجوزفين ليست "نكرة" ولا يمكن أن تكون، ذلك إنها تملأ المسرحية

(١) د. أيمن داود الأعمال الكاملة ، ص٢٣٣.
(٢) المصدر السابق:ص٢٣٦.

نشاطًا، تثير لغطًا وجدالاً. إنها متهمة بالتجسّس أحيانًا:

هذي جَاسُوسٌ تَرْصُدُ حَرَكتَنا(١)

ومع ذلك لا تتورّع عن المساهمة في خداع الجنود الإنجليز وتضليلهم لتنقذ "الثوّار" الذين لا يفعلون شيئًا سوى الاجتماع والثرثرة وإلقاء الخطب الرنانة!.

لا تكشف أحداث المسرحيّة عن طبيعة ومكان عمل "جوزفين". إذا كانت صحفيّة فرنسيّة تساعد الثوّار المصريين وتحبّ واحد منهم، فأين تعمل؟!. وما الصحيفة الفرنسيّة التي تتسق مع أفكارها التي تتجلى في قولها:

إنّــــــي خَادِمَــــــةُ الحُـــــــرّيّة ..
وعَــــــدُوٌّ أبَـــــدِيٌّ لِلــــــدُّوَلِ الاسْــــتِعْمَارِيَّة...(٢)

وتتكرر أزمة أنس داود الدائمة في التعامل مع شخصيّاته التي تتحول "فجأة" وتتخذ مواقف غير مبرّرة معبّرة عن ذلك الانتقال "المباغت" بعبارات يغلب عليها الطابع الإنشائي الحماسي. في "انفجارة غاضبة" تتمرّد جوزفين - فجأة - على حبيبها "همّام" وتنهال عليه بقائمة طويلة من الاتهامات:

بَــلْ لا تعــرفُ شَــيئًا أنــتَ بِهــذا العَــالَمْ
مخلــوقٌ حَجَــرِيٌّ لا تُبْصِــرُ أبْعَــدَ مِــنْ أنْفِــكْ
إنّــي أكْــرَهُكَ، وأكْــرَهُ نَفْسِــي .. أكْــرهُ هــذا القَلْــبَ
المَلْعُــــــونَ المُولَــــــعَ بِــــــكَ ..
قُــلْ لِــي .. أيُّ غُــرورٍ يَحْمِلُــكَ عــلى أنْ تَتَجاهلَــنِي
أنْ تَخْــتَلِقَ ذنوبًــا لــي في نظــرِكَ كــي تَجْفُونِــي،
وتُعَامِلَــنِي مِــثْلَ مُعَامَلَــةِ السَّــيِّدِ للعَــبْدِ .. (٣)

---

(١) المصدر السابق:ص ٢٣٨.
(٢) المصدر السابق: ص ٢٦٨.
(٣) المصدر السابق:ص ٣٠٥.

همّام - كما تقدمه المسرحية - ليس مخلوقا حجريًا وليس مغرورًا، كما أنه لا يتعامل مع "جوزفين" - ولو لمرة واحدة - معاملة السيّد مع العبد، من المنطقي إذن أن يدافع همّام عن نفسه وينفي الاتهامات الجائرة لجوزفين الغاضبة، وغير المنطقي هو إقراره بكل ما يقال عنه ومحاولة التبرير والتفسير:

أَهْـوَاكِ أنـا أيضًـا .. فاغْـتَفِرِي لـي ياجُوزفـينُ بُعَـادِي
عـنكِ .. اغْـتَفِري صَـمْتِي .. وبَـلادةَ إحْسَاسِـي أحْـيَانًا ..
وشُرودِي..
"الـثَّورةُ" يـا حُـبِّي .. لَـمْ تَـتْرُكْ لِـي عَصَـبًا .. أَلْقَـى
بِـسِحْرِ هَـواكِ بِـه، أو أَسْـمَعُ أَنَّـاتِ وُجُـودِي
فَاغْـتَفِرِي لِـي يَـا طِفْلَـةُ ..(١)

كأنه يوافق على كلّ ما تقوله عنه ويعتذر عن أفعاله، وحجّته أنه منشغل بالثورة!. والثورة نفسها لا تمنعه من الرسم وممارسة الحياة العاديّة التي لا تناقض الحبّ.

جوزفين ليست شخصيّة واضحة الملامح متماسكة التكوين النفسي، ويتحمّل أنس داود مسئوليّة الخلل في بنائها.

ويمكن التوقف عند بعض مظاهر الخلل العامّ فيما يلي:

أولاً: غرابة وجود جوزفين الأجنبيّة في محيط مصريّ وطنيّ خالص، والإصرار على إضفاء طابع "ثوري" عليها بما لا يتناسب مع طبيعة المرحلة التاريخيّة.

ثانيا: تحوّل "جوزفين" إلى "بوق" يعبّر عن أفكار سابقة التجهيز حتى لو تعارضت هذه الأفكار مع المنطق وطبيعة الدور الذي تلعبه. جوزفين التي

---

(١) المصدر السابق:ص ٣٠٥.

تشكو من إهمال هشام وغروره وقلبه الحجري هي نفسها جوزفين التي تتقمص شخصية "ديزديمونة" وتحول "هشام" إلى عُطيل:

هـــــــذي أنــــــا .."ديـــــــزديمونة(*)"
وهــــــــذا حبـــــــيبي "عُطَـــــــيل"

.. .. ..

هَـلْ تُـرَى تَدْفَعُـكَ الغَـيْرَةُ كَـي تَقْـتُلَ مَـنْ ذَابـتْ عـلى
كفـــــــلِ أفـــــــراحِ صِـــــــبَاها(١)

من قمة اللامبالاة والسلبية والإعراض إلى ذروة الغيرة والحب المجنون كيف يتوافق الضدان؟!.

ثالثاً: تهمل المسرحية دور المرأة المصرية في ثورة ١٩١٩م مثلما تهمل موقف الثورة الشعبية من المرأة، والاستثناء الوحيد نجده في الحديث الإيجابي عن السيدة

صفية زغلول - دون إشارة إلى اسمها - فيما ترّدده الجوقة عن الزعيم سعد زغلول:

والــــــــزَّوْجَةُ يَــــــرْعَاها اللهُ وَيَــــــرْعَاهُ
مَنَحَـتْهُ دِفْءَ الحُـبِّ، وعاطفـةً فِـي مِـثْلِ حَـنانِ الأمِّ،
تَهِـــــيمُ بِـــــهِ، وتُرَتِّـــــبُ أَوْقَاتَـــــه
وتُـنَظِّمُ كُـلَّ دَفَاتِـرِهِ، وتُـنَفِّذُ كُـلَّ أوَامِـرِهِ، وتُـبَارِكُ كُـلَّ
مَآثِـــــرِهِ، وتَصُـــــونُ وتَـــــرْعَى أَسْـــــرَارَهْ(٢)

(*) وليم شكسبير: (١٥٦٤ - ١٦١٦)
أعظم الشعراء والكتاب المسرحيين الإنجليز. يتفق معظم الباحثين والدارسين أن "٣٨" من المسرحيات لايشك في نسبتها إليه، ومن أهم هذه المسرحيات، تاجر البندقية، روميو وجولييت، يوليوس قيصر، عطيل، هاملت، الملك لير، ماكبث.
انظر: د. لويس عوض: البحث عن شكسبير، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨.
مختار السويفي: روائع الأدب العالمي، ج١، ط١: الدار العربية اللبنانية، ١٩٩٣
(١) د. أنس داود، الأعمال الكاملة، ص٣١١.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٧١.

تستمدّ صفيّة زغلول أهميتها من زوجها، وتتجلى عظمتها في الاعتناء به ورعايته، ولكن لا التفات إلى المشاركة النسائيّة العامّة في الثورة التي ساعدت على تحرير المرأة.

تعاني "جوزفين" من أفكار المؤلف وإصراره على أن تقول ما يريده هو وليس ما يناسبها ويكشف عن وجودها المستقل، ولذلك تبدو شخصيّة باهتة الوجود على الرّغم من تواجدها الكثيف!.

الإسقاط السياسي

"الأميرة التي عشقت الشاعر" أطول مسرحيّات أنس داود، وهي مسرحيّة تستند في بنائها إلى واقعة تاريخيّة حقيقيّة تعرضت في المعالجة الدرامية لكثير من التغيير والتحوير بما يتناسب مع أهداف الكاتب ومراميه الفكريّة والسياسيّة.

أول ما يستحقّ الاهتمام في توقفنا أمام هذه المسرحيّة أنها تعاني من ترهّل واضح في عديد من أجزائها، وهو ترهّل مردّه إلى الإطالة في موضوعات وقضايا فرعيّة ثانويّة لا تخدم الفكرة الجوهريّة وتؤدّي إلى استطراد يضرّ بالتوافق الفنّي ويشوّش الهدف الأساسي الذي تدور حوله الفكرة ونعني بذلك علاقة المثقف - الشّاعر بالسّلطة الظالمة.

ثلاثة مواضع في المسرحيّة تقدّم دليلاً ملموسًا على التطويل والتكرار الذي يقطع السياق ويشوّه النمو الدّرامي السلس.

الموضع الأول في تنكر البنات تابعات الأميرة وتقمصهن لشخصيّات حاشية السّلطان، وهو ما يمكن قبوله في المرّة الأولى على سبيل الدّعابة وكنوع من المفارقة الهزليّة السّاخرة، أمّا الإلحاح في التكرار دون جديد فيصيب العمل بالترهّل دون إضافة حقيقيّة.

الموضع الثاني في المشهد الطويل الذي يتغزل فيه القاضي بكلّ من يدخل عليه من البنات فضلاً عن الغلام الوسيم، وهو غزل مقصود ومفيد للكشف عن طبيعة الشخصيّة التي تتسم بالنفاق والانتهازيّة والشراهة الحسيّة، ولكنّ المبالغة الكاريكاتورية تفضي إلى تجميد الحركة المسرحيّة وإصابتها بالرتابة.

الموضع الثالث يتمثل في مجمل شخصيّة المهرّج "بهلول" الذي يستغرق مساحة كبيرة وينفرد بمونولوجات طويلة، وقد كان من الممكن إلغاء الشخصيّة أو تقليص وجودها.

للشاعر "وضاح اليمن"(*) قصة تاريخيّة معروفة في الكتب التراثيّة، ومعالجة أنس تتجاوز القصة الأصليّة - بطبيعة الحال - لتحقيق هدفه في تجسيد العلاقة العدائيّة المتوترة بين المثقف والسلطة. وأهميّة الأميرة زوجة السلطان أنها منتسبة إلى قمّة السلطة بحكم موقعها ومحسوبة - في الوقت نفسه - على المثقفين بحكم رؤيتها ومواقفها وعلاقتها مع الشاعر.

الأميرة "امرأة فاتنة" كما يقدّمها أنس داود، وتبدأ المسرحيّة بصفحات من المديح لجمالها الأخاذ، وفتياتها التابعات هنّ القائمات بعمليّة الغزل هذه!.

ويوحي الظهور الأول للأميرة بغلبة الشعور الديني الفيّاض كما يتجلى في حديثها الروحي المسهب عن الحج وما يعتمل في داخلها من أحاسيس أثناء طوافها بالكعبة المشرّفة:

(*) شاعر يمني، بهذا اللقب لجماله، اسمه عبد الرحمن بن اسماعيل بن عبد كلال، اشتهر بقصائد الغزل، وتميّز شعره بالرقة واللين.
يثير الدكتور طه حسين شكوكا قوية حول حقيقة وجوده التاريخية. انظر:
د. طه حسين ، حديث الأربعاء، ص ص ٢٣٨، ٢٤٥.
لمزيد من التفصيلات حول أخبار الشاعر، راجع:
أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني، مج ٦ ،ص ٢٢٨٩: ص ٢٣٢١

كــــــانَ طَوافِــــي بالكعـــبةِ فَجْــــرَ الــــيَوْم
مُـــــــــــتْعَةً لنَفْســــــــــــــي..
كَسْـــرَ الطُّـــوْقَ المُحْكَـــمَ مِــــنْ حَوْلِـــي،
رؤيــةُ هــذا العــالمِ وهــو يَمُــوجُ بِمَخْلُوقَــاتِ الله ..
أناسًـــــــــــــا، بشـــــــــــــرًا
ترتســمُ مشــاعرُهم في أعــينِهم، يــتوافقُ في الحَــركةِ
معــنى الرغــبةِ، معــنى الــتَّوْقِ، ومعــنى الــرَّفْضِ،
عــرايا مــن زَيْــفِ المَظْهَــرِ، شَــفَّافِينَ عــنِ الجَوْهَــرِ،
فقـــراءَ، وحكمـــاءَ، ومجذوبـــين، وشـــعراءَ
كَــمْ أحببــتُ، تُجَمُّعَهــم مِــنْ حَوْلِــي، وتَفَــرُّقَهم،
وتَــــــــناغُمَهم، وتَــــــــنافُرَهُم ..
لكــنْ مَــا أرَّقَــني .. نظــرةُ عَــيْنٍ تَقْطُــرُ مــنها البَغْضَــاءُ
جُوبِهْـــتُ بهـــا فِـــي بعـــضِ الطُّـــرقَاتْ
وبـــــينَ ثَـــــنايا الحَـــــارَاتِ(١)

في كلمات الأميرة ما يحدّد المكان الذي تدور فيه الأحداث: "مكة"، وما يكشف عن طبيعة الصراع المحتدم بين "السلطة" و "الشعب"، فضلاً عن أهميّة ما تقوله الأميرة في إظهار عمق إيمانها الدّيني وصفائها الرّوحي الذي يقف بها على عتبات التصوّف ويفسّر تعاطفها مع الفقراء والبسطاء. ولكنّ هذا التفسير يصطدم بمغامرة الأميرة مع الشاعر، وهي مغامرة لا يوافق الدّين عليها و لا يسمح بها، ويتناقض مع عبارات تفلت منها - أحيانًا - و لا تتفق مع التديّن والورع. أليست هي التي تقول:

هل أعطاكَ اللهُ المفتاحَ ونامْ(٢)

(١) د. أنس داود: الأعمال الكاملة، ص ٣٣٠، ٣٣١.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٨٧.

أتستقيم هذه العبارة الفجّة مع الورع والتديّن والصفاء الروحي الذي يميّز الشخصيّة في بداية ظهورها؟!.

وقد يكون السلطان ظالمًا جائرًا متحجّر القلب والشعور، ولكنّ ذلك كله لا يبرّر حرص الأميرة على إقامة علاقة عاطفيّة مع الشاعر "وضّاح" الذي تقدّمه المسرحيّة كشاعر وثائر ومعارض!.

يلحّ أنس داود في التأكيد على "حتميّة" "وقدريّة" العلاقة بين الأميرة والشاعر كأنهما لا يملكان من الأمر شيئًا.

تقول زهراء:

هذا الشاعرُ مَوْعُودٌ مِنْ قِبَلِ الأقْدَارِ بِمَوْلاتِكْ،
مكتوبٌ مِنْ بَدْءِ المَبْدَءِ فلا مَهْرَبْ
مولاتك مِنْ أوّلِ لَمْحَةِ طَرْفٍ هَوِيَتهُ.. هَوِيَتْ هذا
الشّاعرَ، سَقَطَتْ فِي خَوْصَلتِهْ
كالحبّةِ فِي خَوْصَلَةِ الطّائِرْ(١)

وتقول الأميرة نفسها في سياق مختلف:

لَنْ أصْحَبَ غَيْرَكْ..
هذا قَدَرِي، أوْقَدَرُكْ(٢)

هذه القدريّة التي تجعل العلاقة حتميّة لا فكاك منها، لا تنفي أنّ العشق، بشقيه العذري والحسّي، يمثّل مشكلة على ضوء الملامح الدينيّة التي تطلّ بها الأميرة في بداية المسرحيّة. ولو حذف ما قالته عن مشاعرها وهي تطوف بالكعبة لاستقام الأمر وتحوّلت إلى مجرّد امرأة محرومة تبحث عن الائتلاف والاندماج في حياة عاطفيّة صادقة مخالفة لما تعيشه في ظلّ الجفاف والحصار:

(١) المصدر السابق: ص ٣٣٧.
(٢) المصدر السابق: ص ٤٢٤.

أوَ تِلْــــكَ حَـــيَاةٌ .. بيــــتٌ مَهْجُـــورْ..
فِــــي ضَـــاحِيَةٍ مَنْســـــيَّةْ
يَغْــرَقُ فِـــي غَسَــسِ السُّـــلْطان
لا يجْسُـــــرُ إنـــــــانٌ
أنْ يَــــنْطِقَ حـــــرفًا
أو يدعـــــــوَ إلفًـــــــا
أو يمشـــيَ إلا في طـــرقاتِ الوَهْـــم
أو يـــرحلَ إلا بـــين ضَـــبابِ الحُلْـــم(١)

وتزداد مشكلة التباين الذي يتسم به بناء شخصية الأميرة إذا أدركنا أنها واعية بالمأزق الذي تعيش فيه، ولكنّ سلوكها المسرحيّ لا يعبّر عن هذا الوعيّ. ولا يتجاوز الأمر سطورًا يظهر فيها الإحساس بالمشكلة مباشرًا وواضحًا ثمّ يتلاشى ردّ الفعل المتوقع:

ســـا أفـــدحَ مـــا اخـــتارَ القلـــبْ
أكـــذا لا تختـــارُ ســـوَى الخطـــرِ الداهِـــم
أكـــذا لا تـــرقصُ إلا في قلـــبِ العاصـــفةْ،
وفـــــي فُوّهـــــةِ البـــــركَانِ
أكـــذا لا يســـطعُ في أحـــلامِكِ إلا الجَمْـــرُ المتأجِّـــجْ
وضّـــاح ..!.. أعْـــدَى أعـــداءِ السُّـــلطانْ(٢)

لقد كان من الممكن أن تكتسب شخصية الأميرة تألقًا ورسوخًا وعمقًا لو أحسن الكاتب استغلال التمزقات والصراعات التي تعانيها، ولكن ممارسات الأميرة لا تعبّر عن الوعي بالأزمة والازدواجية، فضلا عن أنّ الاستطرادات الكثيرة التي تملأ المسرحيّة - بما فيها من سخرية ومرح وفكاهة - تحول دون استمرار التناول الجدّي وتكثيف وجود الأميرة كشخصيّة مأزومة.

(١) المصدر السابق: ص ٣٨٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٣٨.

في حياة الأميرة إمكانات هائلة لتقديم شخصية بالغة الثراء، ولكنّ البناء العامّ للمسرحيّة لا يساعد على نموّها ويعطّل من تطوّرها وقدرتها على الإقناع والتأثير.

المرأة والوحدة الوطنيّة

تحت عنوان "هذه المسرحية" يكتب أنس داود:

"شـاعرٌ الدلُيسـيُّ.. وَفَـدَ علـى مِصْـر،
مـع قافلـةٍ متّجهةٍ نحـوَ الشّـرْقِ، وكانـت
"قِفْـطٌ" مَحَـطّ رِحَـالِ الذّاهَـبين إلى الشّـرْقِ،
والعـائدين منـه، وكانـت الرّاهِبـاتُ يَخْـرُجْنَ
لِيَسْقينَ هـؤلاءِ المغتربـين، ويُقَدّمْـنَ بعضَ العَـونِ..
فَـتَـتَرَّفَ شـاعِرُنا علـى إحـدى الراهِبَـاتِ،
وتحابّـا، ولركـتْ هِـيَ الدّيْـرَ، ولَـمْ يكْمِـلْ
هُـوَ رِحْلَـتَهُ، بَـلْ انطلقـا نَحْـوَ البَحْرِ(١)

"البحر" مسرحيّة جريئة تتعرّض لقضيّة بالغة الحساسيّة بعذوبة ورهافة حسّ وإسقاط يتّسم بالوعي على الواقع السياسي والاجتماعي المعيش.

"ماريّة" و"أروى" راهبتان مصريّتان، وقصّة الحبّ التي تشكّل النسيج الأساسي للمسرحيّة تقتحم علاقة الإنسان بالدّين والدّنيا وتتأمّل في جوهر الإنسان القادر على الصّمود والتكيّف قدرته على الحبّ والعطاء.

"ماريّـة" ليسـت مجـرّد راهـبة تـنعزل باختـيارها عـن الحـياة وتجافـي الأحـياء - ولكـنّها أيضـا - قـبل ذلـك وبعـده - إنسـان لا يملـك أن يتخلّى عن إنسانيّته:

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٢٧.

لا تَنْسَ أنَ يهـدي الأثـوابِ المُلْـتَفَّةِ حَـوْلَ الصَّـدْرِ
الوَاهِـــــــنِ .. قَلْـــــــب
تُوقِظُـــــهُ عاصِـــفَةُ الشَّـوْقِ بِتَيْـــنكِ،
ويُوشِــكُ أنْ يَتَصَــدَّعَ بَــينَ الرَّغْــبَةِ والحِــرْمَانْ
أوَ لَيْسَــــتْ مارِيَــــةُ الرَّاهِـــبَةُ القِبْطِـــيَّةُ
يــــا مَــــولايَ الشَّـــاعِرَ. إنســـانٌ !(١)

إذا كان "الدير" لا يقضي على إنسانيّة "ماريّة" ولا ينفي خضوعها لما يخضع له كلّ وأيّ إنسان في كلّ وأيّ زمان ومكان، فإنّ الحبّ أيضًا لا يسلبها الشّعور بالذّات ولا يحجب وعيها بنفسها:

لَسْـــتُ زُجَاجَـــةَ خَمْـــرٍ، بَاقَـــةَ زَهْـــرٍ،
قِطْعَـــةَ أرضٍ تملكُهـــا طُـــولَ الدَّهْـــر
إنّـــــــي روحٌ حُـــــــــرّ(٢)

في المسرحيّة - المكتوبة سنة ١٩٨٧ - نبوءة مختلطة بالقلق تعبّر عن معايشة المسرحيّة لمصر المعاصرة، وتتجلّى النبوءة في قول ماريّة لوعد:

أَعْشَـــقُ هـــذا الوطـــنَ الـــرَّغْد
أخشـــى أنْ يَتَشَـــظَّى في زَوْبعـــةِ الـــرَّمْل
أنْ تُدْرِكَـــه عاصِـــفَةُ الــــرَّعْد(٣)

ليست المسألة في قصّة حبّ تصطدم بالدّين، وليست في التأكيد على إنسانيّة الإنسان التي تتجاوز الحصار والنفي، ولكنّها - أيضًا - في مستقبل وطن تحيط به الأخطار وتهدّده الفتنة. وفي عذوبة ماريّة وقوّتها ما يوحي بالقدرة على الصّمود والبقاء ومواجهة الأعاصير.

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٧٩.
(٢) المصدر السابق: ص ٨٣٨.
(٣) المصدر السابق: ص ٨٤١.

إنّ الحديث عن مفردات صورة المرأة في مسرح أنس داود يستدعي الإشارة إلى العناصر التالية:

أولا: الارتباك الفنّي الذي يسيطر على كثير من هذه المسرحيّات، وينعكس بالسلب على بناء شخصيّاته من الرّجال والنّساء معًا.

ثانيًا: اهتمام أنس داود بالأفكار والرؤى التي يتحمّس لها دون اهتمام بدرجة التوافق والانسجام بين الأفكار وبين من يرتدونها، ولذلك تسقط كثير من شخصيّاته النسائيّة في شرك التناقض بين موقعهنّ المسرحي والأفكار المنسوبة إليهنّ.

ثالثًا: التحوّل غير المبرّر من أهمّ السّمات التي تتسم بها الشخصيات النسائيّة عند أنس داود، فكثيرات منهنّ يتحوّلن - فجأة - للتعبير عن مواقف لا تستقيم مع الصّورة الأولى المكتسبة في البناء المسرحي.

هذا التحوّل لا ينفصل عن الملاحظتين السابقتين: فهو تجسيد للارتباك الفنّي من ناحية، وتعبير بالولع عن الأفكار دون نظر إلى من يرتدوها من ناحية أخرى.

رابعًا: أنس داود، مثله في ذلك مثل صلاح عبد الصّبور، يسعى إلى معالجة هموم إنسانيّة تتجاوز المرأة والرّجل، ولذلك فإنّه لا يتوقف طويلا أمام قضايا المرأة منشغلا بالهمّ الأكبر الذي يعاني منه الإنسان؛ رجلا كان أم امرأة.

ومع أنس داود، وإن كان الانتماء إلى الأجيال التالية، ظهر شاعران اتجها إلى المسرح وأخلصا له وطرحا قضايا ورؤى تختلف عن تلك التي سادت في الستينيّات وأوائل السبعينيّات، وهما - لذلك - الأكثر تعبيرًا عن المرحلة الأحدث في تاريخ المسرح الشعري المصري وهما:

فاروق جويدة، ومهدي بندق؛ موضوع الفصلين التاليين في هذه الدراسة.

الفصل السادس

فاروق جويدة

(١٩٤٤م)

يمثّل إنتاج فاروق جويدة علامة مهمّة في تاريخ المسرح الشعري المصري، وتحظى المرأة بمكانة مهمّة في مسرحه كما يتّضح في تحليلنا للدور الذي تقوم به في ثلاثة من أعماله المسرحيّة:

- الوزير العاشـــــق ١٩٧٦م.
- دماء على ستار الكعبة ١٩٧٩م.
- الخديـــــوى(١) ١٩٨٢م.

الموقف من التاريخ

الولع بالتاريخ هو المشترك الأساسي بين هذه الأعمال جميعًا. يتحقق ذلك بصورة مباشرة أقرب إلى التقليديّة في "الوزير العاشق" التي تستلهم قصّة الحب الأندلسيّة بين "ابن زيدون" و"ولادة"، وتتسم المعالجة باستثمار التاريخ كمدخل للحديث عن الواقع المعاصر المعيش في "دماء على ستار الكعبة" التي تستعين بشخصيّة الحجّاج بن يوسف الثقفي دون أن تجعل منه موضوعًا للمسرحية ثمّ يصل التناول إلى دائرة التاريخ الحديث المتداخل والمندمج مع الواقع المعاصر في مسرحيّة "الخديوي" التي تتوقف أمام الخديو "إسماعيل" بكل ما فيه من قضايا سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة ساخنة.

إنّ فاروق جويدة لا يقدّم مسرحًا تاريخيًّا تقليديًّا يعتمد على أحياء و بعث التاريخ كما هو، أو بإضافة لمسات عصريّة بسيطة عليه، ولكنّه يسعى إلى تحقيق الاندماج بين التاريخ والواقع بحيث يختلطان عبر رؤية إنسانيّة شاملة تتجاوز حدود الزّمان والمكان.

وقد أثّر ذلك المنهج في التّناول على الموقع الذي تحتله المرأة وعلى

---

(١) هكذا تكتب الكلمة في عنوان ومتن المسرحية بما ينفي وجود خطأ مطبعي، والصواب: "الخديو".

أسلوب تشكيل الشخصية النسائية في مسرح فاروق جويدة، فالمرأة عنده ليست تقليديّة في لغتها ورؤيتها وتطوّرها، وتمزج دائمًا - أو تحاول المزج - بين الذاتي النسائي الخاص والموضوعي الإنساني العامّ.

ولعلّ في تحليلنا لبعض أهمّ الشخصيّات النسائيّة في مسرح جويدة ما يكشف ويوضّح

خصوصيّة المرأة في مسرحه، والدور الكبير الذي تلعبه في بناء وتطوّر الحدث من ناحية وفي التعبير عن الرؤية والفكرة المحوريّة المستهدف تقديمها من ناحية أخرى.

ولادة بين التاريخ والحاضر

لمسرحيّة "الوزير العاشق" خصوصيتها في مجمل إنتاج المسرح الشعري الذي قدّمه فاروق جويدة، ليس لأنّها - فحسب - أوّل ما كتب، ولكنْ - أيضًا - لسيطرة موضوعها وشخوصها عليه فترة طويلة جعلته معايشًا في إخلاص وحبّ لشخصيّتي "ابن زيدون(*)" و"ولادة"(**)، وكثير التفكير فيهما كأنّهما من معارفه وخلصائه:" كنت أحيانًا أتعاطف بيني وبين نفسي مع ابن زيدون ضدّ ولادة وكأنّي أعيش معهما. وفي أحيان أخرى كنت أجد نفسي معها

(*) أحمد بن عبد الله، شاعر وكاتب ووزير، ولد بقرطبة، عكف منذ صغره على دراسة الأدب واللغة والأخبار وأبدى فيهم تفوقًا ونبوغًا، وقد بدا هذا واضحًا في شعره الذي اتصف بالعذوبة والرقة، وفي نثره الذي اجاد صياغته، اتخذه ابن جهْور وزيرًا لقرطبة، ولكن لم يطل بقاؤه فيها فقد كاد له ابن عبدوس حتى قُبض عليه وسُجن. استطاع الفرار من السّجن ولكنه لم يستطع القضاء على الدسائس، فهاجر إلى أشبيليّة وظلّ يكتب للمعتضد والمعتمد بن عبّاد، وظلّ بأشبيليّة إلى أن مات فيها. أحبّ ولادة ابنة المستكفي فكانت تقرّبه حينًا، وتقرّب غريمه ابن عبدوس حينًا آخر، وقد عبّر عن هذا في شعره. له ديوان مطبوع.

للمزيد من التفصيلات عن حياة ابن زيدون وعصره، انظر:

١- د. شوقي ضيف: ابن زيدون: ط١١، دار المعارف، د.ت.

٢- وانظر أيضًا: د. محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، مرجع سابق.

(**) ابنة الخليفة المستكفي آخر حكام بني أميّة في الأندلس. أميرة وشاعرة وأديبة، أحبّت الشاعر ابن زيدون وعاشت معه قصّة حبّ طويلة.

لمزيد من التفصيلات راجع: د. محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، مرجع سابق.

وكنت أقول لو أنها لم تهجره ما كتب هذا الشعر العظيم لأنّ الألم العظيم يصنع الفنّ العظيم، وفي أحيان أخرى كنت أقول لو أنهما تزوجا لكان أفضل. المهمّ أنّ ابن زيدون وولادة قصّة عاشت معي عمري كله"(١).

قصّة الحبّ الخالدة التي عاشت مع جويدة - العمر كله - لها طرفان: الطرف الأوّل هو الشاعر الأندلسي الكبير "ابن زيدون"، والطرف الثاني هو "ولادة بنت المستكفي" حبيبة الشاعر وملهمته. وقد أنفق الكاتب وقتًا كبيرًا في تخيّل وتمثّل شكل ولادة وطبيعة شخصيتها:

"في أحيان كثيرة رأيتها فتاة لعوب متمرّدة..وفي أحيان أخرى رأيتها فتاة حالمة سالمة..، ورأيتها يومًا عاشقة مخلصة..، ثمّ رأيتها خادعة غادرة..، رأيتها بيضاء في شعر ذهبيّ صارخ..، ورأيتها سمراء في عينيها بريق حاد..رأيتها في كلّ هذه الصور."(٢) تضمّ المسرحيّة تسع شخصيات رئيسيّة منهم ثلاث شخصيات نسائيّة.

الشخصيّة المحوريّة هي ولادة ابنة "المستكفي"، آخر حكام بني أميّة في الأندلس، وهي أميرة وشاعرة وعاشقة عاشت قصّة حبّ طويلة مع الشاعر ابن زيدون.

أمّا "زهراء" فهي وصيفة ولادة وتابعتها وأقرب الناس إليها، وبينها وبين "زياد" خادم ابن زيدون علاقة حبّ. و"رباب" مغنيّة في بلاط الوزراء وأصحاب النفوذ، وهي شخصيّة ثانويّة هامشيّة.

تستمدّ "زهراء" وجودها من ارتباطها الوثيق بسيّدتها ولادة، ولكن هذه التبعيّة لاتحول دون أهميتها الخاصّة لأنّها بمثابة المرآة التي تقدّم شهادات دالة

(١) فاروق جويدة: الوزير العاشق، مكتبة غريب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠. المقدمة، ص٦.
(٢) المصدر السابق: ص ٧.

تعكس مجمل الأحداث والصراعات الجوهريّة، وتتابع بالتعليق والتحليل تطوّر قصّة الحبّ الذي انتهى بالفراق والقطيعة بين ابن زيدون وولادة.

موقف زهراء من الحياة والحبّ تكثيف وتلخيص لعموم الموقف الذي تتبنّاه المسرحيّة وتعبّر عنه، فهي تقول لزياد حبيبها:

الفقـــــــــــرُ ألا تُحِـــــــــــبّ
والجُـــوعُ ألا تـــرَى في القلــــبِ إحساسًــــا(١)

" الفقر والجوع" كلمتان تنصرفان عادة إلى المادّي والمحسوس المباشر، ولكن في استخدام زهراء ما يرتفع بهما إلى المعنوي العاطفي غير المباشر. الفقر ليس الاحتياج المادي، ولكنه الخواء العاطفي. والجوع ليس حرمانا من المعطيات الماديّة المختلفة، ولكنه غياب الإحساس وحرمان القلب والعواطف.

هذا القول الموجز يجسّد ما تريد المسرحيّة أن تعبّر عنه :الحبّ غنى، والفقر في إقفار المشاعر وجدب الأحاسيس وتبلد العواطف.

وفي مخاوف زهراء التي تبديها لزياد "نبوءة " مبكرة لما يتحقق - بعد ذلك - فعليًا من انفصال وفراق:

إنّــــــي أراكَ بقصـــــرِ ســــيّدتي..
وتـــــراني فـي قصــــرِ الوزيـــــرْ..
مـــــاذا لــــو افـــترقَ الــــرفاقْ.. (٢)

هذا الهاجس ليس مجرّد تعبير عن مخاوف ذاتيّة موقتة تخصّ علاقتها بزياد، ولكنه تعبير عن خوف أعمّ وأشمل يطول طرفي القصّة الكبرى: ابن زيدون وولادة. وإذا كان "ظاهر " القصّة - في وقت الحوار - لا يوحي بالفراق، فإنّ مخاوف زهراء تتجاوز الحاضر وتقفز إلى المستقبل الذي لم يكن قد تحقق - مسرحيًا - بعدا.

---

(١) فاروق جويدة: الوزير العاشق: ص ٤١.
(٢) المصدر السابق: ص ٤١.

ومن ناحية أخرى فإنّ العلاقة العاطفيّة" الثابتة" تعاني من كلّ مشكلات وهموم " التبعيّة"، فالحبّ ليس مستقلا وقائمًا بذاته وقادرًا على الصّمود بمعزل عن العلاقة العاطفيّة الأساس بين الشّاعر الكبير وولادة. الموقع الاجتماعي لزهراء لا يسمح لها بحبّ مستقلّ لا يتأثر بعواصف المتغيّرات التي قد تطول علاقة السيّدة بالسيّد!..

وإذا كان الخوف من الزمن وما يحويه من انقلابات ومتغيرات حادة هو المسيطر على "ولادة" و"ابن زيدون" والمشكّل لقصّة الحبّ بينهما، فإنّ زهراء لا تتخلف عنها وتجسّد الخوف العامّ في كلمات بسيطة مباشرة:

وأنا أخافُ منَ السّنينْ..(١)

الخوف من السنين يعني الخوف من الزّمن، والخوف هنا لا يرتبط بالعلاقة الفرديّة التي تربطها مع حبيب بعينه. ذلك أنّها تدرك غياب حريّتها واستقلاليّة قرارها، فكلّ تغيير يطرأ لابد أن يطولها، ولذلك فإنّ خوفها مركّب ومعقد. وبالإرادة وحدها تستطيع زهراء أن تستقرّ وتتميّز وتنجح، في مقابل القلق والفشل الذي يصيب علاقة الحبّ الكبرى بين السيّدين اللذين ينهضان ببطولة العمل كله.

قصّة حبّ "زياد" و"زهراء" تطوّرت ونمت ونجحت، لتثمر استمرارًا وازدهارًا يحقق درجه من التوازن والتعادل في مقابل الفشل المأساوي الذي انتهت به القصّة الأساس بين ابن زيدون وولادة.

وولادة ابنة المستكفي شخصيّة غنيّة بالدلالات ومتعدّدة الأبعاد، وهي تملأ المسرحيّة بحضورها القوي وبنائها المتماسك. تتعدّد المفاتيح والمداخل التي يمكن من خلالها أن نلتمس التواصل والتفاعل مع شخصيّة ولادة، وأول هذه المفاتيح

---

(١) المصدر السابق،ص٤٦.

وأكثرها أهميّة وخطورة يتمثل في نشأتها الملكيّة وما طرأ عليها - بعد ضياع الملك - من متغيرات وانقلابات جذريّة.

تقول ولادة لابن زيدون معبّرة عن ملخّص الحياة - المأساة:

لعلّـــــك تعـــــرفُ بالصـــــمتِ قصْـــــري
وكـــــيف تـــــوارى بـــــدربِ الســـــنينْ..
لقـــــد ضـــــاعَ مُلْـــــكٌ عزيـــــزٌ.. عزيـــــزْ
عـــــلى المُلْـــــكِ أبكـــــي..أم الـــــرّاحِلينْ
خَيـــــرْتُ الحـــــياةَ.. شـــــبابًا ومُلْكًـــــا..
أبـــــي ضـــــاعَ مِـــــنّي .. وقـــــدْ كـــــانَ عَرْشًـــــا
ومُلْكًـــــا كـــــبيرًا .. وأيـــــامَ جـــــاهْ
وأمّـــــي تـــــوارتْ أمـــــامي رَبـــــيعًا
وأصـــــبحتُ وحْـــــدي.. (١)

الخسارة الفادحة تتمثّل في ضياع الأبّ والأمّ بكلّ ما يمثلانه من مناخ أسري دافيء وحياة ملكيّة رغيدة، ويصل الأمر بولادة إلى الوحدة الشاملة الطاغية التي تمثّل السرّ وراء ما تستشعره من أحاسيس وما تتخذه من مواقف وما تمارسه من سلوك، تجاه الحياة والحبّ والسياسة والزمن جميعًا.

المأساة التي عانتها ولادة في ماضيها تستمرّ معها في حاضرها ومستقبلها. ربّما لا تستسلم لليأس والانهيار، ولكنها لا تملك الانفصال الكامل عن تاريخها الذي ولى، وأبيها الذي سقط، وأمّها التي رحلت بحنانها وحبّها. لا تحقق ولادة قطيعة مع الحاضر والمستقبل، ولكنها تحمل ماضيها معها دائمًا. وفي سياق مختلف تعود "ولادة" لتؤكد خطورة ما لحق بها من متغيّرات قاسية وتكشف عن التأثير الكبير لنشأتها الأولى في تشكيل أسلوب معاملتها مع الحياة. فلا يعرض

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٤.

عليها"ربيع" الاختيار المرّ بين الموافقة على حبّه أو قتل ابن زيدون، تدور باكية لتعيد إنتاج المأساة القديمة التي تحاصرها وتكنّ في أعماقها:

يا ربّ..

ضاعَ المُلْكُ منّي .. وفقدتُ أمّي..

وأبي توارَى في عيوني ذات يومْ ..

وخسرتُ أيّامي وعُمْري في الوليدْ

أيّامُ عُمْري كلُّها كانتْ ضَيَاعًا في ضَيَاع..(١)

"ضياع في ضياع" مبالغة انفعالية يمليها الموقف المأزوم الذي تواجهه وتتمزّق في اختيار القرار والمصير، ذلك أنّ ولادة لا تعاني الضياع الشامل قدر معاناتها من قسوة دروس النشأة الأولى التي فرضت عليها التمسّك بمجموعة من القيم وتبنّي مجموعة من الممارسات التي لا تحيد عنها.

من أهم هذه المبادىء ما يتمثّل في رفضها الشديد وعدائها الكامل للمناصب الرفيعة والشكليّات التافهة والجاه الزائل والمجد المزيّف. إنّها لا تحب ابن زيدون لمنصب يتولاه أو طموح تراهن عليه من خلاله لاستعادة المجد الضائع والمُلك المسلوب، ولكنّ حبّها حياة للقلب وبديل لكلّ ما ضاع وتبخر:

أحببْتُ فيكَ القلبَ

قبلَ المَنْصِبِ

وأنا أخافُ من المناصبْ..

يومًا تجيءُ.. غدًا تغيبْ..

و نعيشُ نحلُمُ بالّذي قدْ كانْ..

وتظنُّ أنّ النّاسَ تصنعُهَا الكراسي والرُّتَبْ..(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٨١.

(٢) المصدر السابق: ص ٣٣.

ربما كان ما تعرّضت له ولادة دافعًا لاستعادة ما ضاع والتشبث بالمناصب وممارسات السّلطة، ولكنها تستفيد من الدرس الأليم، وعيها بأنّ الأجدى والأبقى والأكثر رسوخًا هو الإنسان دون ما يصاحبه من شكليات زائلة. حبّها لابن زيدون معصوم من المصلحة والطموح الماديّ، وهدفها من هذا الحبّ هو الاستمتاع بالحياة الحقيقيّة التي تتجاوز الكراسي والرتب والمناصب ومظاهر السّلطة.

الكراسي زائلة، والمناصب مهدّدة، والبقاء للحبّ والمشاعر الإنسانيّة الصادقة المخلصة. ولادة صادقة وجادة في تعاليها على كلّ ما لا يدوم واحتقارها لكلّ ما لا يشبع القلب ويثري الروح والوجدان، وجزء من خلافها الصدامي مع ابن زيدون - الذي أفضى إلى القطيعة والفراق - يعود إلى تباين موقفيهما من هذه المسألة تقول له:

أُريــــــــدُكَ أنْ تُصَــــــــدِّقَني
نسيتُ المُلْــكَ مِــنْ زَمَــنٍ..نسيتُ المُلْــكْ..(١)

ليس "التناسي" ينبع من قلّة الحيلة والعجز عن استعادة ما كان، ولكنّه "نسيان" حقيقي بهدف التصالح مع الحياة الحقيقيّة المشبعة، حياة القلب والشعور.

لم تبذل ولادة جهدًا لاستعادة المُلك الذي ضاع لأنّها نسيته ورضيت بضياعه، ولأنّها استبدلت الحبّ بالمملكة، والقلب العاشق بدلا للمناصب الزائلة والألقاب المزيّفة. وصلت إلى مرحلة تؤمن فيها بأنّ:

القلبُ أكبرُ منْ جيوشِ الأرضْ..(٢)

وتؤمن فيها أيضًا بأنّ ابن زيدون هو مُلكها الذي لا يضيع:

رأيتُكَ مُلْكِي الذي لا يَضيعْ(٣)

(١) المصدر السابق: ص ٤٦ .
(٢) المصدر السابق: ٥٠
(٣) المصدر السابق:ص ٣٥.

وفي هذا السّياق يمكننا أن نفهم ونستوعب قبولها الذهاب إلى الملك بعد سجن ابن زيدون دفاعًا عن الحبّ عن الرجل الذي منحته قلبها، وهي التي لم تقصد الملك نفسه بعد ضياع سلطتها ونفوذها:

مـا كنـتُ أحسـبُ أنّـني يومًـا سـأذهَبُ لِلْمَلِـكْ
مـــن يـــوم أنْ حكـــمَ الـــبلادَ
عـــلى بقايـــا عرشِـــنا لم نلـــتقِ ..
أنــا لمْ أدافــعْ ذاتَ يــومٍ عــن بقايَــا المُلْــكِ ..
لكـــنّني ســـأبيعُ عُمْـــرِيَ كلّـــه ..
مـــن أجـــلِ مـــن أحببـــتْ ..
زهـــراءُ... لم يـــبقَ لـــي شـــيئًا(*) مـــن الدنـــيا..
ســـوى قلـــبي.. ومـــن أحببـــتْ.. (١)

أليس في هذا " التنازل" ما يجسّد صوت العاطفة وعميق الإخلاص للحبّ دون العرش؟!. تستسلم ولادة لضياع المُلْك وزوال السّلطة، وتأبى أن تبذل مجهودًا لاستعادة ما ضاع أو التشبث ببعض قضاياه. ولكنّها لا تستسلم لضياع الحبّ وتهديد الحبيب، وتقبل على نفسها السّعي الذي رفضته من قبل. من أجل ابن زيدون تتنازل ولادة عن كبريائها وترفعها، وتقبل مبدأ التنازل والمساومة.

وفي حوارها مع الملك - الذي لا يثق فيها ويرتاب في نواياها - تلحّ ولادة على تأكيد الفكرة التي تؤمن بها وصرّحت بها لابن زيدون من قبل:

إنّي تركتُ المُلْكَ والأملاكَ من زمنٍ
كلُّ الذي أبقيه قلبُ أبي الوليدْ.. (٢)

(*) كذا في الأصل، والصواب: "شيء".
(١) المصدر السابق: ص ٦٦.
(٢) المصدر السابق: ص ٦٩.

لا تسعى إلى المُلك الذي ضاع لا تفكر في استرجاعه، ولكنها تتشبث بالحبّ الذي ترجو ألا يضيع !.

فرضت النشأة على ولادة شعورًا طاغيًا بالوحدة، وعلمتها الزّهد الحقيقي في المُلك والسلطان والمناصب والشكليات، ذلك أنها استبدلت الحبّ بكلّ ما رفضته وجعلت من القلب الحي النابض بديلاً لما ضاع وتبخّر وينبغي أن يضيع ويتبخّر مهما يمتدّ به الوقت.

حبّ ولادة لابن زيدون تتويج لدروس النشأة ومبادىء الموقف من الصراعات التي نبذتها وتناستها، وابن زيدون عندها أغلى من "ملك الأرض" كلها وليس من مملكة أبيها الضائعة وحدها:

لو خيّروني بيْنَ مُلْكِ الأرضِ أو عَيْنَيْكَ..
لاخـــــترتُ دُونَ تَـرَدُّدٍ عَيْنَيكَ ..(١)

وبعد أن يضيع المُلك - الحبّ الذي يتعامل معه ابن زيدون بشكل مختلف، نعترف ولادة لابن حيان - الصديق المشترك للحبيبين - بطبيعة حبّها وما راهنت عليه من خلاله:

لقَـــدْ احتَمَيْـــتُ بِكــلِّ خَــوْفِي في الوَلــــيدْ
وجَعلــــتُهُ الأحـــلامَ والآمـــالَ والعمــرَ الجديدْ
أصـــــــبحتُ وحــــــــــدي الآن ..
ولــــــــــذا أخــــــــــاف .. (٢)

هل تكتمل علاقة الحبّ بمعزل عن الطرف الثاني في العلاقة؟!. ربّما تكون ولادة زاهدة في السلطة والحكم وصراعات السياسة، ولكن: ماذا عن ابن زيدون؟!.

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٩٧.

هل يقنع بولادة وحدها مستغنيًا عن أحلام الصعود السياسي؟!

ابن زيدون يريدها ويريد معها العرش والمُلك، وولادة - على النقيض - تريده "وحده" بمعزل عن كلّ العروش والممالك. أحبّته بلا حدود، وأحبّها بشروط تجعل استمرار العلاقة مستحيلاً. ولذلك تراجع ولادة علاقتها بابن زيدون وتشكك في "درجة" حبّه لها في حوارها المهمّ مع أبي حيّان الذي يؤكد لها أنّ الشاعر الكبير والسياسي الطموح قد أحبّها بإخلاص، فترد معترضة:

لا.. لا تقُــــــــلْ هَـــــــــذا
فلقـــــــدْ أحـــــبَّ الـــــتاجَ والسُّـــــلطانَ
فأحـــــبّني تاجًـــــا قديمًـــــا بالـــــيًا
لـــــيُزيِّنَ الـــــتاجَ الجديـــــدْ..
وأرادَنـــي شـــيئًا مـــن الرُّتـــبِ الـــتي
عـــاشَ الحـــياةَ يحـــبُّهَا..
جَمَـــعَ الخِلافـــةَ.. والـــوزارةَ
في زمـــانٍ واحـــدٍ..
جمـــعَ القديـــمَ مـــعَ الجديـــدْ..
هـــذا عِقـــابُ أبـــي الولـــيدْ..
خَيـــرَ القديـــمَ مـــعَ الجديـــدْ.. (١)

ليس حبًّا مخلصًا "نقيًّا" لأنّه يختلط بـ "شوائب" تعكّره، وهذه الشوائب تتمثّل في الطموح السياسي والشهوة الكامنة لاستعادة العرش والتاج. قلب ابن زيدون لا يقتصر على ولادة وحدها ولا يكتفي بها، فهو مزدحم "بأشياء" نسيتها ولادة ونبذتها وتمسّك بها العاشق وتشبّث. وإذا كانت ولادة قد خسرت الحبّ وسقطت في بئر الوحدة والخوف، فإنّ ابن زيدون قد خسر هو الآخر كلّ شيء: الحبّ والسياسة معًا!

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٢، ١٠٣.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ رفض ولادة للانهماك في الصّراعات السياسيّة والتكالب على المناصب والنفوذ، لا يعني أنها بعيدة عن السياسة وبلا رؤية تجاهها، واللافت للنظر أنها تملك رؤية موضوعيّة صافية تجعلها من أصحاب الأفكار النظرية دون تورّط في الفعل المباشر الذي يتحتّم أن تغيب في ممارسته المبادىء والقيم. ترفض ولادة تحالفات ابن زيدون مع الملوك والأمراء الذين لاخير فيهم، وتقدّم له البديل الوحيد الصحيح إذ أراد - حقا - أن يلمّ الشمل تمهيدًا لبعث المجد الضائع:

إنْ كنـتَ تحْلُـمُ بالحـياةِ .. وبالـرخاءِ لشـعبنا
فلديـــكَ هـــذا الشـــعب
حـاولْ أنْ تُعـيدَ لـه الحـياة ..
دعْـنا مـن الخُلفـاءِ والأمـراءِ والـبُلهاءِ مـن حكّامِـنا
اذهـبْ لشـعبكَ إنْ أردتَ المُلْـكْ
الشـعبُ في يـدهِ القـرارْ
رغْـمَ السـجونِ ورغـمَ هـذا القهـرْ
مـازالَ في يـدهِ القـرارْ ..
مأسـاتُنا شَـعْبٌ تُمَزِّقُهُ المكـائدُ والدسـائسُ والفِـتَنْ
اذهـبْ لشـعبكَ إنْ أردتَ المُلْـكْ..(١)

الوصول إلى السّلطة ليس هدفا شخصيًّا من أجل الألقاب والمناصب والجاه والنفوذ، ولكنه وسيلة لخدمة الشّعب الذي يعاني من التمزّق والتشرذم. والشعب نفسه هو الذي ينبغي أن يكون وقود السعي والكفاح، وليس "البلهاء" من الأمراء طالبي المُلك لأهداف شخصيّة أنانيّة. الشعب وحده هو صاحب المصلحة وهو الحليف القادر على تجاوز المحن. وإذا كان ابن زيدون جادًا ومخلصًا في سعيه السياسي، فأمامه الشعب وليس التحالفات المريبة.

(١) المصدر السابق: ص ٥١، ٥٢.

لا غبار على ما تقوله ولادة، فرؤيتها مثالية ناضجة واعية. ولكنّ السؤال: هل يتوافق ما تردده من عبارات مع طبيعة شخصيتها؟!.

على المستوى الاجتماعي تنتمي ولادة إلى الصفوف الحاكمة قليلة الإيمان بالشعب وإمكاناته، وعلى المستوى الذاتي تنهمك ولادة في قصة حبّ تلهيها عن الشعب واحتياجاته. ما تقوله ولادة قد يكون مؤثرًا إذا صدر عن غيرها، ولكنّ صدوره عن أميرة عاشقة يرتبط ماضيها بالسلطة وحاضرها بالعشق، يبدو تطرفًا يضفي على الشخصية إمكانات لا تملكها.

وفي حوار ولادة مع الملك، الذي يتهمها بأنها تحلم أن تسترد الملك القديم، تعود لتؤكد مقولتها الشعبية الواضحة:

المُلْـــــــكُ أنْ نجـــــــدَ الأمـــــــانْ ..
ألا نصـــيرَ شَـــرا ذِمًـــا.. ونخـــافُ أنفُسَـــنا ..
نخــــــافُ الـــــــنّاسَ ..
نشــعرُ أنّ بـــين جلودِنـــا يـــنمو العَفَـــنْ..(١)

ولادة إذن ليست إمرأة سلبيّة تعيش في برج عاجي، ولكنها ذات مبادئ ترفض التحالفات المريبة والطموحات التي تزيد محنة الوطن ومعاناة المواطنين.

والمشكلة التي تعانيها شخصيّة ولادة أنها تزدحم بالكثير الذي لا يخلو من التناقض. دعوتها الشعبيّة تبدو مقحمة، ومفرداتها في التعبير لا تتوافق مع نشأتها وثقافتها وأفكارها الموروثة عن أبٍ كان يحكم دون نظر إلى الشعب.

من كلّ ما سبق يتشكل الموقف المتميّز لولادة من الزمن.

إنّها تعترف بخوفها منه:

أخافُ من الدّهرِ هذا اللعينْ(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٦٨.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٤.

وهي لا تخاف على نفسها فحسب، فلابن زيدون نصيب من خوفها:

لم يبقَ لي في الأرضِ غيْرُكَ يا وليدْ
وأنا أخافُ عليك من زمنٍ عَنيدْ.. (١)

ولا ينفصل خوفها من الزّمن عن خوفها من السّلطة، فكلاهما "عدو" تسعى إلى تجنّبه بحثاًعن الأمان:

شــيئانِ لا تسْــألْهُما
إنْ جِئْــتَ تبحــثُ عَــنْ أمَــانْ
الدهــرَ.. والسُّــلطانْ(٢)

وعند درجة معيّنة من تراكم الخوف، يتلاشى الخوف نفسه بسبب الألفة والتعوّد كما يتجلى في حوارها مع المَلك:

أمّــا الــزّمانُ.. فــلمْ أعــدْ أخشــاه..
مــا ضــاعَ مــنّي لــيسَ مــالاً.. لــيس جاهًــا..
مــا ضــاعَ لــيسَ لــه ثمَــنْ..
فَغَــدَوْتُ لا أخْشَــى الــزّمنْ.. (٣)

لا تناقض فيما تقوله ولادة. الخوف من الزّمن والتحرّر من الزّمن "مرحلتان" متصلتان متسقتان. عند بداية الانهيار يتلاشى الخوف ويبدأ الاستسلام الذي يقود إلى التآلف معه والتحرّر من هواجسه.

ويرتقي هذا الموقف المعقد من الزّمن ليشكل رؤية فلسفيّة عميقة لولادة، وهي رؤية قوامها الإيمان بالقدريّة ونفي حريّة الاختيار، وصولاً إلى الاستسلام الكامل لما تريده الحياة وتقضي به:

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٦.
(٢)المصدر السابق: ص ٨٩.
(٣)المصدر السابق: ص ٦٨.

لا يُسْأَلُ الإنسانُ عن أقدارِهِ
يأتي الحياةَ فلا "يُشارْ"..
ويعيشُ فينا كالسَّجينْ..
ونقولُ في يدِنا القَرارْ..
عند البدايةِ ليسَ للمرءِ اختِيارْ
عند النِّهايةِ ليسَ في يدِهِ القَرارْ..
بين البدايةِ والنِّهايةِ..
أين كانَ الاختيارْ.. (١)

هذه الفلسفة مستمدّة من خبرة حياتيّة وتجربة شخصيّة عاشتها ولادة عرفت سقوط الأب عن عرشه، وعرفت ضياع الحب والحبيب. الهزائم التي لحقت بها تفضي إلى التأمّل في جوهر الوجود وجدوى الحريّة المقيّدة المشروطة، وهذا التأمّل يؤدي إلى حكمة هادئة تنفي حريّة الاختيار وتقنع بالاستسلام لكل ما تجري به المقادير.

ولا يكتمل تحليلنا لشخصية ولادة بمعزل عن التوقف أمام تحوّلها عن ابن زيدون إلى غريمه "ربيع".

"ربيع" كما يقدّمه فاروق جويدة في تعريفه بالشخصيات: وزير من وزراء الملك المقربين ... عمل جاسوسًا لحساب الفرنجة .. وأمّه من أصل أوربي...،ويلعب دورًا مريبًا في سقوط الأندلس وهزيمة جيش المسلمين كما يتسبّب في سجن ابن زيدون.(٢)

ومن ناحية أخرى يعترف جويدة بأنه خالف أحداث التاريخ في جوانب الخلاف بين ولادة وابن زيدون ورسم شخصيتهما: "ثم خالفته في موقفها من

---

(١)المصدر السابق: ص٤٧.
(٢)المصدر السابق: ص ١٥.

الرّجل الذي أحبّته بعد ابن زيدون وعاشت معه بقيّة حياتها". (¹)

ربيع إذن شخصيّة مسرحيّة مصنوعة وليس شخصيّة تاريخيّة حقيقيّة، وتحوّل ولادة إليه - مسرحيًا - نتيجة ضغط وتهديد من ناحية ربيع، ورغبة في حماية ابن زيدون والإبقاء على حياته المعرّضة للخطر من ناحية ولادة.

مرارة ابن زيدون لا تنبع من مبدأ أن تتعلق ولادة بغيره، ولكنها مرتبطة بطبيعة الشخص الذي اختارته ويراه ابن زيدون زنديقا وفاسقا ومنافقا لا دين له ولا مبدأ:

إذا كُنْتِ تُريدُ العِشْقَ بَعْدي ..
فهل تختارُ زِنْديقًا ..
يَصُبُّ النّارَ في قَلْبي
فهذا الفاسِقُ الملعونُ يَجْمَعُ في حقيبَتِهِ ديانات
مع التوراةِ تلْقاهُ
وفي الإنجيلِ نسخة
وفي القرآنِ دَعْواه .. (²)

ربّما يريد ابن زيدون أن يشكك في قيمة الحبيب الجديد الذي لايراه ندًّا يليق أن يُقارن به، ولكنّ منطق ابن زيدون لا يستقيم. إذا أحبّت ولادة رجلا غيره وغير ربيع، يتّسم بصفات إيجابيّة ويحظى بالاحترام والتقدير، فهل كان العاشق القديم يرضى ويقرّ؟!. ابن زيدون، الإنسان، لايملك إلا أن يرفض كلّ من تحبّه ولادة، ولابد أن يبحث عن عيوبه ومثالبه. من الصعوبة أن يتمّ التقييم وفق منطق متماسك.

ويغيب عن ابن زيدون أنّ ولادة لم تفكر - أبدًا - في "ربيع" كحبيب يمكن

(¹) المصدر السابق: ص ١٠.
(²) المصدر السابق: ص ١٠٨.

القلب، فهي تنفي عن نفسها "تهمة" حبه وتؤكد أنه بمثابة "كلب حراسة" لحمايتها في غابة الصراعات التي تفوق طاقتها وخاصة بعد أن خذلها ابن زيدون وغاب عنها:

كـــــلابُ الصّـــــيْدِ تحْبيـــــــنا
ولم تُخْلَــــــــقْ لنَعْشَـــــــقَها ..
أتيـــــتُ بِـــــه ليحرُسَـــــني
وأعـــــرفُ أنّـــــه كلْـــــبٌ ..
ثُـــــرَاني أعْشَـــــقُ الكلْـــــبَا.. (١)

ولعلّ أفضل ما يجسّد طبيعة العلاقة بين ولادة وربيع، هو ما نجده في الحوار بين "زياد" و"زهراء"، فإذ يبدي زياد دهشته مما يحدث ويستنكر تعلق ولادة برجل مثل ربيع:

إنّـــــي لأعْجَـــــبُ مِـــــنْ حِكَايَـــــتِها
أربيـــعُ هـــذا الخـــائنُ الملعـــونُ يدخـــلُ قلـــبَها..
الكلـــبُ يدخـــلُ مَسْـــجِدًا ويـــبولُ فـــيه..

تردّ زهراء كأنّها تنطق بلسان ولادة:

إنّ الأمـــيرةَ يـــا زيـــادُ تخـــافُ
وربـــــيعُ يَحمِـــــيها.. (١)

قد يكون الاختيار خاطئًا كما يفكر ابن زيدون، وقد يكون السجن أهون من معاشرة أمثال "ربيع" كما يعتقد زياد، ولكنّ لولادة منطقها الخاص الذي يغيب عن الجميع. إنّها أكثر الخاسرين في الصفقة، ولكنّها قبلت بها وأقبلت عليها دفاعًا عن حبّها الحقيقي، كما تعترف لابن زيدون عندما تزوره في السجن:

---

(١)المصدر السابق: ص١٠١.
(٢)المصدر السابق: ص ١١٢.

خُـــيِّرتُ يومًـــا أنْ أمـــوتَ ..وأنْ تعـــيشْ..
فـــاخترتُ وحْـــدِي أنْ أمـــوتَ.. لكـــيْ تعـــيشْ
أنـــــا لمْ أخـــــنْك وإنّمـــــا
قـــدْ خُنــتُ نفـــي يـا ولـــيدُ.. لكـــيْ تعـــيشْ..
خُـــيِّرتُ في عُمْـــرِي وعُمْـــرِكَ..
فـــــــاخترتُ عُمْـــــرَكْ
اخــــترتُ عُمْـــرَكَ كـــيْ تعـــيشْ..
أنـــا لَـــمْ أخُـــنْكَ.. أنـــا لَـــمْ أخـــنْكْ.. (١)

لقد أحبّته وأخلصت في حبّه، وخانت نفسها وتحملت لحماية الذي تخلّى عنها لاهثا وراء سراب السياسة والعرش!.

التاريخ .. والرمز

كتب فاروق جويدة عن مسرحيته "دماء على ستار الكعبة":

"الحجّاج بن يوسف الثقفي(*)لا يحتاج إلى تعريف فهو أشهر طاغية في تاريخ العرب والمسلمين ..ولابد أن أعترف أنني في مسرحيتي الشعرية "دماء

---

(١)المصدر السابق: ص ١٢٨.

(*) الحجّاج بن يوسف الثقفي: (٤١- ٩٥هـ) أكبر مثبّت -بسياسته الصارمة- لأركان الحكم الأموي، وُلد بالطائف، وعمل في بداية حياته بالتعليم. انتقل إلى دمشق وتولى الشرطة الحربية فيها فأبدى تفوقا ومهارة، أرسله الخليفة عبد الملك بن مروان على رأس جيش ضدّ عبد الله بن الزبير في مكة فانتصر عليه وقتل الزبير، فكافأه الخليفة بأن ولاه الحجاز واليمن واليمامة، وكان العراق في هذه الأثناء يموج بالفتن والمؤامرات من الساخطين على حكم بني أمية، فولاه عبد الملك بن مروان العراق، واستطاع الحجّاج أن يخمد الفتن ويقضي على المؤامرات. تميّز بالفصاحة والبلاغة والقدرة على استمالة السامعين، وتملك عقولهم وأفئدتهم. من أعماله ضبط كلمات القرآن الكريم، وإدخال عدّة إصلاحات في نظم النقد والمقاييس والضرائب والزراعة

حول شخصيّة الحجّاج انظر:

١ - الطبري: تاريخ الرّسل والملوك، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ج٥ ، دار المعارف، مصر،د.ت، ص ٢١٢.

٢ - ابن عبد ربّه: العقد الفريد، شرحه وضبطه: أحمد أمين وآخران، ج٢،ج٤ دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٨.

٣ - إبراهيم الإبياري: ميلاد دولة، القاهرة، ١٩٤٦.

على ستار الكعبة" أخذت من الحجاج اسمه ولم اكتب سيرته.

إنّ الحجّاج في هذه المسرحيّة رمز للقهر و اغتيال حريّة الإنسان في أي زمان ومكان.. ولم يكن الحجّاج هو الطاغية الوحيد في تاريخ العرب والمسلمين فما أكثر الطغاة في تاريخنا القديم ..والحديث..

والشيء المؤكّد أن كثيرين ساروا على طريقه وتعلموا من سيرته ومارسوا كلّ ألوان البطش والقهر ..وامتهان كرامة الإنسان وحريته..

فَلَمْ يَكُنِ الحَجّاجُ أوّلَ الطُّغَاةْ..
ولَمْ يَكُنْ آخِرَهُم ..
ولَنْ يَكُون.. (١)

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ "دماء على ستار الكعبة" ليست مسرحيّة تاريخيّة بالمعنى التقليدي المألوف للكلمة، وليست معنيّة بشخص الحجّاج بن يوسف الثقفي رمز القهر والطغيان و التسلط في كافة العصور.

المسرحيّة تتجاوز شخص الحجّاج وزمانه، وفي ثناياها عديد من المواقف والإشارات المباشرة التي تنمّ عن التجاوز وتؤكد - بوضوح - أنها تفارق وتخالف التاريخ بلغته وأزيائه وأحداثه.

" الهتافات " التي تتردّد من محترفي النفاق لا علاقة لها باللغة التراثيّة القديمة، بل هي تقود مباشرة إلى آفة الهتافات الحديثة والمعاصرة في الواقع العربي:

بالرُّوحِ بالدَّمْ نفْديكَ يا حجّاجْ(٢).

---

(١) فاروق جويدة : دماء على ستار الكعبة، مكتبة غريب، القاهرة،ط١ د.ت، الكلمة المكتوبة على الغلاف الخلفي، أ.هـ
* الشعار الذي رفعته ثورة ٢٣ يوليو في شهورها الأولى تحت قيادة الرئيس محمد نجيب.
** الشعار الأكثر ذيوعاً وانتشاراً بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧.
(٢)المصدر السابق ، ص ٢٩.

وما يقوله "رفيق الأنس" لا يمتّ بصلة إلى عصر الحجّاج، ولكنّه قول ينصرف إلى واقعنا العربي في أقطار بعينها:

الآن يُعْلِنُ حِزْبُنا القوْمي:
تجديــــدَ الأمانــــةِ للأمــــينْ.. (١)

والمصير الذي يواجهه "عدنان" في المسرحيّة - يؤكد "البعد القومي" حيث يتمّ استعراض كلّ البلدان العربيّة - بمسمّياتها الحديثة - التي سُجن أو دُفن أو قُتل أو ذُبح أو صُلب فيها "عدنان" - الرمز: القناطر، المقطّم، بغداد، البحرين، سوريا، صنعاء، الرياض، الكويت، الخرطوم، الدوحة، عمّان، أبو ظبي، بيروت، تونس، المغرب العربي، ليبيا؛ وصولا إلى "الوحدة" التي تتجاوز الشخص إلى الرمز:

قـــدْ مـــاتَ في هـــذي الـــبلادِ جَميـــعِها
مِـــنْ أجْـــلِ أنْ يَـــبْقَى بهـــا الحجّـــاج(٢)

وفي المسرحيّة ذات الإطار التاريخي يظهر: ضابط بوليس في ملابس عصريّة ومعه جهاز لا سلكي(٣)

وتطلّ مصطلحات وتكوينات لغويّة موغلة في العصريّة، مثل:

قـــــانونُ الطـــــواريْ(٤)
الـــــيمينُ واليســـــارْ(٥)
العمالـــــةُ للـــــرُّوسْ(٦)
الاتحـــادُ والـــنِّظامُ والعمـــلْ(٧)
لا صـــوتَ يَعْلـــو فـــوقَ صـــوتِ المعـــركهْ(٨)

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٣.
(٢) المصدر السابق: ص ٤٦.
(٣) المصدر السابق: ص ٥٠.
(٤) المصدر السابق: ص ٥٤.
(٥) المصدر السابق: ص ٥٩.
(٦) المصدر السابق: ص ٦٠.
(٧) المصدر السابق: ص ٦٢.
(٨) المصدر السابق: ص ٦٣.

ليست القضية إذن في الحجّاج الذي نعرفه في التاريخ مرتبطًا بزمن معروف ومكان محدّد وفي خدمة السّلطة الأموية تحديدًا، ولكنّ القضيّة شاملة وموجودة في كلّ زمان ومكان لا يخلو من أمثال الحجّاج وأشباهه في الطغيان والتسلّط والقهر. الأمر عند فاروق جويدة لا يحتاج إلى الرمز والإسقاط والتورية، فمن خلال اللغة والأزياء والشعارات يتكشف الهدف الذي يتستر خلف قناع شفاف اسمه الحجّاج بن يوسف.

وإذا كانت "سعاد" هي الشخصيّة النسائيّة الوحيدة في المسرحيّة، فإنها جزء لا يتجزأ من نسيج العمل الذي لا يكتمل معناه ومبناه بمعزل عن ثلاثة شخوص:

الحجّاج / الطغيان - عدنان / المقاومة - سعاد / روح الشعب والمستقبل.

مع الظهور الأوّل لاسم سعاد - قبل أن تظهر الشخصيّة نفسها على مسرح الأحداث - تظل طبيعتها المستقبلية الجمعيّة في مواجهة فكرة الطغيان والقهر الذي يمثلها الحجّاج وفكرة المقاومة المهزومة الغائبة التي يجسدها عدنان. وفي حوار بين الهادي وسعيد وسلام ما يكشف عن الدور والمغزى الذي تمثله سعاد:

الهادي: .. شـــــــيءٌ مُخيـــــــفْ

إنّي أخـــــافُ علـــــى سُعـــــادْ..

مـــــازَالَ في أعْمـــــاقِهِ جُرْحٌ ولنْ يَنْسَاهْ..

سعيد: تَخْشَى على امرأةٍ ولا تخْشَى البلاءَ على وَطَنْ..؟

سلام: الفردُ بَلْوَاهُ بـــــلاءٌ للوطـــــنْ

الهادي: الفردُ فـــــردٌ أيْنَـــــما كانْ..

سلام: قـــــدْ تحيَا الأمّـــــةُ في فَرْد..

وتموتُ الأمّـــــةُ في فَـــــرْد.. (١)

(١) المصدر السابق: ص ١٥.

سعاد - بلغة المسرحيّة - ليست "حرمة" ولكنها "أمّة" كاملة، وفي "أوصاف" سعاد ما يتجاوز صفات وحدود البشر العاديين ويقف بالمرأة - اللامرأة على عتبات الرمز الشامل بدلالاته المتشعبة إلى المستويين الوطني والقومي:

في وَجْهِهـا الـنِّيْلُ طويـلٌ لمْ تُفارِقْـهُ ابتسـامةٌ ..
في طولِها نهرٌ عميقٌ لا تطاوِلُـهُ سماءُ الكوْنِ نُبْلا واستقامةْ ..
في عيـنِها أمَـلٌ وإيمـانٌ .. وطَمْـيُ النـيلِ .. فـوقَ
جبيـنِها أحْـلى علامـةْ ..
في ثوبِها طُهْرُ الخليقةِ يومَ أنْ كانتْ طهارتُها تَهُزُّ الأرضَ..
كانـتْ صـبيحةً وسَـنْها.. قِـيامةْ(١)

رمز لأمّة ووطن وجنس كامل من البشر المعذّبين الذين يسبغون عليها من الصّفات والأوصاف ما يجعلها تفوق كلّ خيال وتتجاوز أيّ منطق!.

ولأنّ سعاد ليست كغيرها من البشر، فإنّ "عنوانها" يتجاوز الدور والبيوت إلى الفضاء الذي لا يحد والانتماء الشامل، فعنوانها:

وَطَـنٌ كـبيرٌ كُـلُّ مـا أعطـاهُ لـي .. بعـضُ
الدُّمُوع ..(٢)

إذا كان الحجّاج رمزًا يتجاوز الزّمان والمكان، ومعبّرًا عن كلّ الطغاة والمتسلّطين والقاهري شعوبهم، فإنّ سعاد - أيضًا - ليست إلا رمزًا لروح الشعب التي لاتذبل ولا تموت. إنّها ليست شخصيّة حقيقيّة يمكن البحث عنها في التاريخ أو في الواقع، ولكنّها شخصيّة رمزيّة تتجاوز الزّمان والمكان لتعبّر عن فكرة دائمة وتتسلح بما بما يفوق كافّة العاديين والعاديّات من البشر.

---

(١)المصدر السابق: ص ١٦.
(٢)المصدر السابق: ص ٥١.

مأساة سعاد - روح الشعب - أنها رفضت الحجّاج الطاغية خطيبًا وحبيبًا وحاكمًا، واختارت عدنان بديلاً في تعبيره عن الشعب وتجسيده للأحلام.

وبسبب هذا الاختيار تقع مأساة عدنان وسعاد والأمّة جميعها:

أخـــــــــذوهُ لـــــــــيلةَ عُرْســـــــــــه..
قـــــــتلوهُ أمْ ســـــجَنُوهُ.. أمْ صَـــــــلَبُوه.. لا أدْري..
لكــــــــــنْ عدنـــــــــانُ مَضَـــــــــــى..(١)

الانتقام الذي يمارسه الحجّاج - الطاغية الدّموي - مبرّر، ومردّه إلى شخصيّته المتسلطة التي ترفض المعارضة وتدمن الاستيلاء على كلّ شئ والاستحواذ على كلّ ما يمكن تملكه. وسعاد الرافضة المتمرّدة تعي طبيعة الجرح الذي أحدثته في روح الطاغية الجبار الذي لم يتعوّد الهزيمة والإهانة:

قـــدْ كـــانَ جُـــرحُكَ كـــيفَ ترفضُـــكَ امـــرأةٌ.. ؟!
أصـــبحتَ تمْلِـــكُ كُـــلَّ شـــيءٍ في الحـــياةِ ..فكـــيفَ
تَعْصِـــــــــــيكَ امـــــــــــــــــــــرأةٌ..؟
فلقـــدْ ملكـــتَ الأرضَ أمـــوالاً وأوطانًـــا ولمْ تقـــدرْ عـــلى
قلـــــــــــــبِ امـــــــــــــــرأةٌ..
قـــدْ تُصْـــبحُ الأوطـــانُ مُلْـــكَ الحـــاكمينَ.. لكـــنْ قلْـــبي
لـــــــيسَ يملُكُـــــــه أحـــــــــدْ..
مـــنْ قـــالَ إنْ القلـــبَ يـــا حجّـــاجُ مِـــثْل الطّـــينْ.. (٢)

يستطيع الحجّاج، وأمثاله من الحكّام الطّغاة، الاستيلاء المادي على الوطن ومافيه ومن فيه.

(١) المصدر السابق: ص ١٧.
(٢) المصدر السابق: ص ٣٥.

" القوّة " هي السّلاح الذي لايخيب لترويض كلّ من يرفض، والقمع وسيلة ناجحة لشلّ المقاومة والإجبار على الاستسلام. قد يستسلم جسد الشّعب، وقد تنهار الأركان، ولكنّ "القلوب والأرواح" ليس ممّا يسهل الاستيلاء عليه بالقوّة والطغيان.

" القلب " يختلف عن " الطين "، فالقلب مِلك لصاحبه ويُستعصي على الترويض والقهر، أمّا " الطين" فليس إلا معطى ماديّ يخضع للسّلاح والترهيب.

سعاد / الوطن قد تستسلم للحجّاج وجبروته متخلية عن الممتلكات الماديّة المباشرة، ولكنّ سعاد/ الوطن لاتمنح قلبها إلا لمن تحب وإن كان أقلّ قوة وأضعف حيلة ونفوذًا.

كان لابد أن يختفي عدنان، ولكن هذا الاختفاء لا يعني النهاية والاستسلام.باختفاء عدنان تبدأ المأساة، وتكتسب سعاد طابعًا أسطوريًا يختلط بالجنون:

قــــالوا لقـــــدْ جُنَّــــتْ سُـــعَادْ ..
حَمَلَـتْ ثِـيَابَ زَفافِهـا ومَضَـتْ تطـوفُ عـلى الشـوارعِ
في المقـاهِي .. في المسـاجدِ .. في بـيوتِ السُّـوءِ ..
تحْكِـي بـيْنَ كـلِّ الـنَّاسِ قِصَّـةَ حُـبِّها ..
ذَهَبـتْ لتسْـألَ في السـجونِ فـلمْ تجـدْ أثـرًا لـهُ ..
ظلّـت تُسائِلُ عـنه كـلَّ الـنَّاسِ والأشـجارِ والأطفـالِ
والأحـياءِ والموْتــى .. ولمْ تــتْرُكْ أحــدْ (١)

عدنان ليس الحبيب الفرد الضائع، ولكنه حلم الأمّة كلّها أملها في الخلاص من الاستبداد والقهر:

---

(١)المصدر السابق: ص ١٨.

مــــن أجلِـــــنا عدْنـــــانُ غُـــــدْ ..
مــن أجْــلِ أكْــوامِ اليــتامَى والحــيارَى فــوقَ أشــلاءِ
الطريقْ.. (١)

الحجّاج يرمز للطغاه والطغيان، وسعاد تعبّر عن روح الشعب الخالدة، وعدنـان هـو المقاومـة التـي لا تنتهـي وإن اختفـت مظاهرها المباشـرة وغابـت ممارساتها الماديّة.

ولأنّ المسرحيّة تتجاوز عصر الحجّاج لتعبّر عن كلّ رأى عصر، فإنّ إحساس سعاد بالزّمن يبدو طاغيًا، ذلك إنّ القهر لا يعرف زمانًا واحدًا.

تقول سعاد:

عدنـــــــانُ في عُمْـــــــري رجـــــــاءْ ..
عدْنـــــانُ في قلْـــــبي صـــــباحُ لا يَغيـــــبُ ..
لكـــــنَّهُ واللهِ أبْعَـــــدُ مـــــا يَكُـــــونْ ..
العُمْـرُ يَهْـرَبُ والسّـنينُ تجُـرُّ في أشـلائِها بعـضَ السِّـنِينْ
وأنـــا عـــلى الأطـــلالِ أحـــيا أنْـــتَظِرْ .. (٢)

الانتظار هنا ليس فرديًّا محدودًا، فهو انتظار يقترن بعمر البشريّة وعذاب الإنسانيّة الطويل ورحلتها المرهقة للخلاص من القهر وانتظار سيادة العدالة والحريّة.

وعندما تقول سعاد:

مـــا أطْــوَلَ الأيّــامَ حــين يَصــيرُ عمــرُ الــنّاسِ
نَهْرًا مِنْ دُمُوعْ! (٣)

---

(١)المصدر السابق: ص ٢٠.
(٢)المصدر السابق: ص ٢١.
(٣)المصدر السابق: ص ١٣٤.

فإنّها لا تقصد أيّام امرأة بعينها تعاني على المستوى الذاتي والشخصي، ولكنّها تتحدّث عن أيّام الإنسان في كلّ زمان ومكان.

تقف سعاد بين الحجّاج وعدنان، كارهة للموجود المسيطر وحالمة بالغائب المنتظر. وفي وقفتها هذه تملك أن تقيّم كلا منهما، وتصنّفه في الخانة التي تليق به وتناسبه:

عدنـــــــانُ والحَجّـــــاج..
لَـــيلٌ وصـــبحٌ كـــيف يجـــتمعان..
طُهْــــرٌ وعهْـــرٌ.. كـــيف يجـــتمعان
نُـــبْلٌ وبَطْـــشٌ.. كـــيف يجـــتمعان
عـــدْلٌ وزوْرٌ.. كـــيف يجـــتمعان
فَـــرَحٌ وحُـــزْنٌ.. كـــيف يجـــتمعانِ (١)

المقارنة هنا ليست بين شخصين زائلين، ولكنّها بين شخصين تعرفهما كلّ العصور.

الحجّاج هو السّلطة غير الشعبيّة التي تلجأ إلى السّلاح وتحكم بالقوّة. فهذه السّلطة الغاشمة هي مزيج من الليل والعهر والبطش والزور والحزن. وعدنان هو أمل المستقبل الذي لا يملّ النّاس انتظاره، وهم ينتظرون فيه أحلام الصّبح والطهر والحقّ والعدل والفرح.

ربّما ينتصر الحجّاج / القهر، وربّما ينكسر عدنان / الحلم، ولكنّ القلوب تتعلّق بالمستقبل الذي يغيب رمزه وتلفظ الواقع الذي يهيمن جبروته وظلمه.

بين الحجّاج وعدنان تقف سعاد، وفي وقفتها تتجاوز قطبي "الشرّ" و"الخير" لتصل إلى السواد الأعظم من البشر، الكتلة الشعبيّة التي تملك بصمتها

---

(١)المصدر السابق: ص ٤١.

أن تعين الطاغية وتستطيع بحركتها واحتجاجها أن تستعيد حلم العدالة وتأمل في المستقبل الأفضل:

مـــا أكـــثرَ الأحـــياءَ في أوطانِـــــنا!
لكـــــنَّهم مَوْتـــــــــى ..
لا شـــيءَ يَنْقصُــــهم سِــوَى كَفَــنِ القُــبُور
يَـــتكلَّمون ويَـــأْكُلون ويَشْــربون ويحكُمــــون ..
لكـــــنَّهم مَوْتـــــــــى ..(١)

موتى بالصمت والخنوع، ولا بعث لهم إلا بالمقاومة وتجاوز السلبية ورفض الاستسلام. سعاد ليست امرأة عادية، ولكنها رمز للجنس البشري كله في رحلته المضنية لمقاومة الطغيان ومراودة العالم الذي يخلو من القهر والإذلال. بأسطوريتها وجنونها وتجاوزها للزمان والمكان، تنجح سعاد في التعبير عن همّ عامّ لا علاقة له بمحدودية الأفراد، وتجسد حلمًا شاملا يراود البشر في كافة العصور. قد يلتف حبل المشنقة حول عنقها مع نهاية المسرحية، ولكن روح الشعب لا تقبل الإعدام، ولا تعرف الغياب، وتتمسك بالخلود الدائم والغناء للأبواب الموصدة التي ستفتح لدخول النهار.

شهادة على التاريخ الحديث

لا توجد صعوبة حقيقية في "ترتيب" الشخصيات النسائية في مسرحية "الخديوى(*)" من حيث أهميتها وتأثيرها.

"أزهار" هي الأكثر أهمية وتأثيرًا، ثم "فاطمة"، وبعدها الفرنسية "أوجيني"، وأخيرًا "ألمظ".

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٧.

(*) فاروق جويدة: الخديوى، مكتبة غريب، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

لألمظ(*) مكانتها المعروفة في تاريخ الغناء المصري، ووجودها المسرحي مقترن بهذه الصفة. وأول ما يلفت النظر أنّ التمهيد لظهورها لا ينمّ عن الاحترام والاهتمام على نقيض ما يتحقق في المسرحيّة بعد ذلك.

بلغة ركيكة أقرب إلى الابتذال يتحدث عنها الخديو قبل دخولها:

أَلْمَظُ يا أَلْمَظُ يا أَلْمَظْ..

قلبي في حُبِّك "يِتْمَلْمَظْ"

يا ليلَ الحظِّ وأُنْسَ المُهْجَةِ يا أَلْمَظْ..(١)

في الإيقاع ابتذال، والركاكة فجّة في مفردة "يتملمظ"، واللغة في عمومها لا تناسب الخديو والمطربة الكبيرة معاً!.

كيف ينظر الخديو إسماعيل إلى ألمظ؟!، وكيف تفكر المطربة الكبيرة في الخديو؟!.

بمجرّد دخولها يعانقها الخديو!، وهو عناق يوحي بوجود علاقة عاطفيّة لا نجد في المسرحيّة بعد ذلك ما يبرهن على وجودها.

الاعجاب عند الخديو ينصبّ على "الصوت" لا الجسد، على عبقرية الفنّ وليس الإمتاع الحسّي. وهو "متطرّف" في إعجابه بصوتها وفنّها وفي تعبيره عن هذا الإعجاب:

(*) ألمظ: (١٨٣٠ - ١٨٩٧) زوجة عمدة المطربين عبده الحامولي، اسمها سكينة، نالت شهرة واسعة في مجال الغناء، تميّزت بصوتها الرخيم العذب وأدائها الجيّد. اعتزلت الغناء بعد زواجها بناء على طلب زوجها.
للمزيد من التفصيلات انظر:
عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى المصريّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤
(١) فاروق جويدة: الخديوي: ص ٧١.

النـــاسُ جـــاءُوا مـــن تُـــرابْ
أنـا لا أظُـنُّ بـأنَّ هـذا الصـوتَ هـذا الوجْـهَ
يُمْكِـنُ أنْ يجـيءَ مـن التُّـرابْ
هـوَ يُشْـبِهُ الـزَّمَنَ المُسـافِرَ في جوانِحِـنا
فـلا نـدْرِي مَـداهْ
هُـوَ يُشْـبِهُ الحُـزْنَ الَّـذي يَكْسُـو
مَلامِحَـنا كـثيرًا بـين سـاعاتِ الفَـرَحْ..(١)

ألمظ هي " الفنّ " الذي ينحني الخديو أمامه إعجابًا، ولكنّ السؤال: أيّ فنّ تقدّم ألمظ؟ وأيّ تفسير لهذا الفنّ عند الخديو؟!. من الجلي أنّ إعجاب الخديو ليس شاملا، فهو مولع بالصّوت الذي يعدّ أداة للتعبير عن رسالة أشمل تغيب عن الخديو والمسرحيّة!.

قد يكون صوت المظ معجزة تفوق الخيال، ولكن أيّ غناء تغنّيه بهذا الصوت؟ وما الرسالة التي تصل بها إلى متلقي الغناء؟!.

الإعجاب بالصوت إعجاب بالشكل الفنّي، أمّا جوهر المضمون الذي يقدّمه هذا الصوت فلا وجود له في وعي الخديو الذي يتعامل مع ألمظ فنّانة لا امرأة، فهو لا يتورّط في إبداء الإعجاب بالمظ - المرأة عندما تسأله صراحة عمّا يعجبه فيها غير الصوت والغناء، فهو يلحّ على تأكيد إعجابه بالفنّ دون الجسد:

إنّـي أُريـدُكِ زَهْـرةً في القَصْـرِ
تحْمِـلُ عِطْـرَ مـاءِ النّـيلْ
فـأظَلُّ أسمـعُ في غِـنائِكِ نَشْـوةَ الكَـرَوانِ
صَـوْتَ البُلْـبُلِ المجْـرُوحِ...
أسمـعُ شَـدْوَ أبـراجِ الحمـامْ(٢)

(١) المصدر السابق،ص ٧٣، ٧٤.
(٢) المصدر السابق ،ص ٧٧.

ألمظ عند الخديو صوت جميل ساحر يدعو للإعجاب والتقدير، ولكن ما الذي يمثّله الخديو بالنسبة لألمظ ؟! إنّها أقرب إلى حبّه حبّ يائسة من التجارب والتواصل، تعرف أنّه عاشق لصوتها، ولكنها تردّ على إطرائه بما يكشف حبّها له حبّ المرأة للرجل، وليس حبّ الفنانة للمعجب بإبداعها وفنّها:

أنــــا مــــا سَــــألتُ اللهَ شــــيئًا غَـــيْرَ
أنْ يُبْقِيـــكَ لـــي دومًـــا وأنْ أبْقَـــى مَعَـــكْ ..
كَـــمْ كُنْـــتُ أشْـــكُو طُـــولَ أيّـــامي
وحُـــزْنَ العُمْـــرِ.. والـــيأْسَ الطَّويـــلْ ..
لكـــنَّني أحببـــتُ أحـــزاني مَعَـــكْ ..
غَنَّيْـــتُ أشـــواقِي وحُـــبِّي في يديْـــكْ ..
وكُـــلُّ مـــا أرجُـــوهُ يـــا مـــوْلايَ أنْ أبْقَـــى
بأيّـــامي وعُمْـــرِي أُسْـــعِدُكْ .. (١)

وقبل أن تستقيم العلاقة بينهما وتستقرّ على هذا النحو، تقدّم ألمظ على ما يؤكّد وجود علاقة أخرى خفيّة:

إنّـــي أحـــبُّكَ ســـيّدِي ..
وأحـــبُّ طلْعَـــتَكَ الجميـــلةْ
وأحـــبُّ هـــذا الذّقْـــنَ يـــا مـــوْلايَ
يُعْجِـــبُني كَـــثيرًا ..(٢)

وسرعان ما تمسك بذقنه ويقترب منها حتى يدخل سكرتير الخديو فيقطع التواصل بينهما، وبانقطاعه تختفي ألمظ من المسرحيّة فترة طويلة لتعود بعد أن حلّ الخراب والإفلاس، تعود لتعرض جواهرها وأموالها المدّخرة لإنقاذ ومساعدة الخديو الذي تحبّه:

---

(١)المصدر السابق: ص ٧٥
(٢)المصدر السابق: ص ٧٧

مـــولايَ هــذا كُــلُّ مــا أبْقَــتْ لــيَ الأيّــامْ
مِـــنْ زَمَـــنِ الــــتألّقِ والجمـــــالْ..
تحويشَـــــةَ العُمْــــــرِ الطّويـــــلْ
أرجـــــوكَ يـــا مـــولايَ أنْ تتقــبّلَهْ.. (١)

هل تصلح مدّخرات امرأة متوسّطة الثروة مثلها لتقدم حلا للأزمة الطاحنة التي يعاني منها الخديو ؟!. قد تكون مخلصة في عرضها، ولكنّ ردّ فعل الخديو متطرّف لأنّه يستنبط من عرضها "الشخصي" قانونًا عامًا يخصّ الشعب المصري كلّه:

أخـــلاقُ هـــذا الشّـــعْبِ تظْهَــرُ دائمًـــا
وقْـــتَ الشّـــدائدِ والمِحَـــــنْ..
يـــــبْدو عظـــــيمًا شـــــامخًا.. (٢)

ألا تدرك ألمظ أنّ حبّها للخديو محكوم عليه بالفشل؟!. لابدّ أن تعي طبيعة الدور الذي تلعبه في الحياة المصريّة، ولابدّ أنّ تجاربها الفنيّة قد اكسبتها نضجًا يحول بينها وبين السقوط في حبّ لا مستقبل له. والجواهر التي تقدّمها للخديو تعبّر عن حبّ لشخصه، ولكنّ الخديو يستنبط من عملها الفردي هذا قانونًا عامًا!.

قد يكون القانون صحيحًا، ولكنّه استخلاص عبر دائرة ذاتيّة مغلقة يبدو شاذًا وغير مقبول. إذا كان عرض المساعدة لا يخلومن الغرابة، في عموميّته وتطرّفه في استخلاص النتائج والقوانين!.

يتسبّب اسم الفرنسيّة "أوجيني" في مشكلة كان من الميسور التخلص منها بتغيير الاسم. إنّ فاروق جويدة يقدّم "أوجيني" على اعتبار أنّها "صديقة الخديو

---

(١)المصدر السابق: ص ١٨٥، ١٩٠.
(٢)المصدر السابق: ص ٨٦.

وحبيبته الفرنسية"، وهي بذلك ليست الإمبراطورة أوجيني(*) المعروفة تاريخيًا والتي تصدرت قائمة كبار الضيوف في الاحتفال الأسطوري بافتتاح قناة السويس.

أوجيني في المسرحيّة مجرّد عشيقة فرنسيّة يهيم بها الخديو حبًّا، ويبدو من ظاهر كلامها أنها تبادله الحبّ. ولا تفسير لتعلق الخديو بالمرأة الفرنسيّة إلا في باريسيتها التي تذكره دائمًا بباريس التي حلم دائمًا أن تكون القاهرة مثلها، وأن تكون مصر كلها قطعة من أوروبا، إنه يحبّ باريس في أوجيني، ويرى أوجيني في باريس. المرأة والمدينة يتداخلان ويندمجان، وأوجيني نفسها تدرك الثنائية التي تحكم تعامل الخديو معها:

جَسَـــــــدًا أراكَ تعــــــــيشُ بَــــــــيْنَ
الــــــنَّاسِ وَسْـــــطَ القَاهِــــــرَهْ
قلـــــبًا أراكَ تعــــــيشُ في بـــــاريسْ(١)

وكما هو الحال بالنسبة لألمظ، فإنّ أوجيني تختفي "فجأة" لفترة طويلة ثمّ تعاود الظهور في التوقيت الذي عادت فيه ألمظ؛ بعد أن حلّ الخراب وتفاقمت الأزمة وأشهر الإفلاس. وإذا كانت ألمظ تعرض مدخراتها لمساعدة الحبيب الذي لم يهتم بها، فإنّ أوجيني تطلب مساعدة الخديو لاستعادة أموالها ومجوهراتها المهدّدة بالضياع.

موقفان متناقضان، ولكنه تناقض مبرّر ومفهوم، أحبّت ألمظ الخديو ولم تنل منه شيئًا، واستثمرت أوجيني - الأجنبيّة - حبّ الخديو لها حتى "القرش" الأخير!.

(*) أوجيني: (١٨٢٦ - ١٩٢٠ م) زوجة نابليون الثالث، وإمبراطورة الفرنسيين، إسبانيّة الأصل. نالت شهرة كبيرة لجمالها، شاركت في حفل افتتاح قناة السويس الذي أنفق عليه الخديو إسماعيل أموالاً طائلة، فرّت هاربة إلى انجلترا بعد سقوط الامبراطورية الثانية عام ١٨٧٠.
للمزيد حول شخصيّة أوجيني راجع:
عبد الرحمن الرافعي:تاريخ الحركة القوميّة في مصر، ج١، مرجع سابق.
(١) فاروق جويدة، الخديوي، ص ٨٢.

تتسع مساحة الدور الذي تلعبه الأميرة فاطمة في حياة أبيها وأحداث المسرحيّة، ولكنّه الاتساع الذي يفتح المجال واسعًا لعديد من التناقضات والمفارقات في بناء شخصيّتها من حيث طبيعة علاقتها مع أبيها ومع الشعب!

يتأخر ظهور فاطمة إلى قرب منتصف المسرحيّة، وعلى الرّغم من أنّ الخديو إسماعيل يراها الأقرب إلى قلبه:

أقـــــربُ الأبنـــــاءِ لـــــي(١)

فإنّها - بمجرّد ظهورها بعد قتل صدّيق - تنهال على أبيها توبيخًا وتقريعًا ونقدًا لاذعًا ترى على يديه "بحار دمّ" وترى في قتله لأخيه بالرّضاعة "خطيئة" شنيعة!.

ويتطوّر الأمر حتى يهم الخديو - المفتون بابنته - أن يعتدي عليها بالضرب!. إنّها لا تسأل ولا تستفسر، ولا يتسع عقلها للفهم ولا قلبها للصفح، ذلك لأنها تدخل إلى مسرح الأحداث محمّلة بالمواعظ والأحداث والشعارات والمبادئ الأخلاقية عالية الصوت. وهي مثلها في ذلك مثل "ألمظ" و"أوجيني" - تختفي لتعود من جديد رافعة الراية نفسها، راية النقد أو الإدانة:

تخفـــــى الـــــنّهاية يـــــا أبـــــي ..

ونســـــيتَ أخطـــــاءَ الـــــبداية ..(٢)

إنّها لا تراعي الأزمة التي يعيشها الأبُ والكارثة الفادحة التي تحيط به، وتتقمّص - فجأة - شخصيّة وطنيّة قريبة من أحاسيس الشعب وواعية بهموم الوطن:

---

(١) المصدر السابق ، ص ٤٧.
(٢)المصدر السابق: ص ٢٠٨.

الآنَ ننتظرُ السفينةَ كلَّ يومٍ كي يجيءَ
القمحُ من أيدي الغريبْ ..
الآن نوزِّعُ خُمْسَ ما يكْفي
بُطُونَ الشَّعْبِ
ثُمّ نمُدُّ أيديَنا ونسْتَجْدِي الغريبْ
نخْتالُ بيْنَ النَّاسِ في زهوٍ
ونحْكِي عن حضارتِنا القديمةْ
ورغيفُنا يجرِي أمامَ العينِ مَسْمومًا
وتلفُظُهُ البُطونْ
من يشْتريهِ رغيفَ خُبْزٍ
لا يُسَاوِي أيَّ شيءٍ .. (١)

اللغة العصريّة مبرّرة بتعمّد فاروق جويدة أن يحقق في مسرحيته تداخلا بين الأزمنة كما سنشير إلى ذلك تفصيلا فيما بعد، لكنّ الخلاف حول المعنى المقدّم والرؤية التي يصعب تخيلها بالنسبة لأميرة تعيش في القصر، ولا تختلط بهموم الناس ولا تعاني همومهم.

ويستمرّ التناقض عندما تتقلب فاطمة من النقد والمعارضة إلى التعاطف والدفاع عن أبيها والتماس الأعذار له، فهي تقول مواسية مشجعة:

يومًا من الأيَّام سوفَ يُقَالُ إنَّكَ حاكمٌ غيَّرتَ
وجهَ الأرضِ والتَّاريخِ في هذا الوطنْ(٢)

قد يكون الهدف أن تظهر الأميرة ممزقة بين حبّها لأبيها ووعيها بأخطائه، وممزّقة أيضًا بين انتمائها الطبقي وحسّها الشعبي؛ ولكنّ الصّراع بين المتناقضات - في أعماقها - يشوش على تشكيلها ويشوّه انسجامها!

---

(١)المصدر السابق: ص ٢٠٩.
(٢)المصدر السابق: ص ٢٤٢.

أزهار هي أكثر الشخصيّات النسائيّة أهميّة من حيث التواجد الكثيف، ولكنّ هذا التواجد لا ينفي أنّ بناء الشخصيّة يهتز كثيرًا نتيجة للاختلاط والتلتث الذي يشكّل حركتها ومواقفها ويجعلها في انفعالاتها وتحوّلاتها غير منطقيّة وغير مقنعة.

أزهار صديقة الخديو وحبيبته وأبرز أميرات القصر، وهي شقيقة صدّيق وزير الخديو وأخوه في الرّضاعة(*). علاقتها مع الخديو - منذ البدء - متوترة، أو كما تقول لأخيها شاكية متبرّمة:

هـــذا الـــرّجلُ رهيـــبٌ جِـــدًّا يـــا صـــدّيقْ ..
يَقْـــــتُلني يَجْـــــــرَحُ إحساســـــــي ..
يُشْــــــعِرني أنّــــــــي جَارِيـــــــةٌ
ولقـــــيطةٌ عُمْـــــرٍ .. وخَطِيـــــئةٌ .. (١)

وهي تصارح الخديو نفسه بأزمتها ومعارضتها لنمط العلاقة بينهما:

عشـــــــرونَ عامًـــــا في بلاطِـــــــكَ ..
لا زواجَ .. ولا وفـــاءَ .. ولا رجـــاءَ .. ولا كـــرامةْ.. (٢)

التوتر هو المصير الذي انتهت إليه العلاقة الطويلة، أمّا البداية فكانت مختلفة:

قـــدْ كـــانَ حـــبّي فـــوقَ مـــا عـــرفَ البَشَـــرْ
حـــبٌ كـــبيرٌ عـــاشَ يسْـــكُنُ في ضُـــلُوعي
ثُـــــــمَّ في ألمٍ رَحَـــــــــــلْ..(٣)

الوضع القائم لا يروقها، والظاهر البرّاق المخادع لا يهمها. في أعماقها تحسّ بالهزيمة والهوان، وترفرف حولها رايات الضياع:

(*) إذا كانت أزهار شقيقة لشقيقة للخديو، أفلا تعد هي - بالتبعية - شقيقة للخديو؟!.
(١) المصدر السابق: ص ٣٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٤٠.
(٣) المصدر السابق: ص ٤٢.

أنـــا في عُـــيونِ الـــنَّاسِ أبْـــدو كـــالأميرةْ
لكـــنَّني في عُمْـــقِ أعمَـــاقي أسِـــيرةْ ..
كُـــلُّ الخطايَـــا قـــدْ تهُـــونْ
لكِـــنْ أسْـــوأَهَا جمـــيعًا أنْ نبـــيعَ العُمْـــرَ
في ســـوقِ الجـــوارِي والعبـــيدْ(١)

هكذا تنظر أزهار إلى مجمل تجربتها مع الخديو: حبٌ بلا حدود أفضى إلى الهوان والفراغ والضياع، فكيف ينظر الخديو إلى علاقته معها؟!

يقول الخديو لصديق، شقيقه وشقيقها:

أنــا لا أُطيقُ لِسانَها ..فظٌ غَليظْ .. (٢)

وإذا كان الخديو يتهمها بالفظاظة والغلظة، فإنه لا يقلّ عنها قسوة وهو يواجهها برأيه فيها ورؤيته لعلاقتهما:

لا تخجلي فأنا أشتريتُكِ مِنْ سِنينْ(٣)

لا ينكر الخديو - متعدّد العلاقات والحبيبات - أنه أحبّها ذات يوم ولكن حبّه تغيّر وذبل وتلاشى.

أزهار واحدة من عشيقات الخديو والمعجبات به والغارقات في حبّه، وتبقى شخصيّتها مستقيمة التكوين في الإطار الذاتي الذي يتعامل معها باعتبارها امرأة ذات طموح لا يتحقق، وذات عاطفة تصطدم بعقبات تحول دون الوصول بالحبّ إلى المنتهى المنطقي الذي تتمناه. ولكنّ الارتباك يسود عندما تخرج أزهار من العالم الذاتي الذي يسيطر عليها إلى عالم آخر يموج بالشعب والوطن والهموم الموضوعيّة العامّة التي تتجاوز حدود وعيها وتكوينها.

(١)المصدر السابق: ص ٤٩، ٥٠.
(٢)المصدر السابق: ص ٣٩.
(٣)المصدر السابق: ص ٥٢.

تغرق أزهار في همّها الذاتي وفجيعتها العاطفيّة، فمن أين لها ذلك الحسّ الوطني الشعبي الذي يتجلّى في صراخها أمام الخديو:

انظُــــــرْ إلى الشَّـــــعْبِ الفقِـــــيرْ ..
ســـــتَرَى الحــــيارَى الجـــائِعينْ ..
وتـــــرَى الـــــثَّكالَى الضـــــائعينْ
دمُ الضَّــــحايا فــــوقَ شُـــطآنِ القَـــناهْ ..
ســــوْطُ الضَّــــرائبِ والخــــيولُ تطــــوفُ
أرجــــــــاءَ القُــــــــرَى ..
والجـــــــائِعونَ الخــــــــائِفُون
يُعَـــــارِعونَ المـــوتَ مـــن ظلْـــمِ الجُـــبَاهْ(١)

أهذه أفكار شخصيّة أمْ أفكار المؤلّف نفسه يقولها من خلالها دون اهتمام بتوافق الأقوال مع طبيعة أزهار واهتماماتها؟!

يقتصر دور أزهار على الوعظ وتذكير الخديو بما يتعمّد نسيانه، وهي تفعل ذلك متناسية أنّ علاقتها المتوترة مع الخديو وضيقها بالقصر يسلب معنى وجودها ووعظها المباشر!

كأنّها تعيش في أعماق حارات القاهرة الفقيرة وهي تقول:

مَـــــوْلايَ .. أعْـــــبَاءُ المعيشَــــــةِ
فَـــــوْقَ مـــــا يـــــتحمّلُ البُسَـــــطاءُ
والفقـــــراءُ والجَوْعَـــــى وســـــكّانُ القُـــــبورْ..(٢)

في استخدام تعبير " سكّان القبور " ما ينمّ عن واقع معاصر لزمن كتابة المسرحيّة دون الزّمن التاريخي، ولكنّ شخصيّة أزهار لا تسمح بهذا الوعظ

---

(١)المصدر السابق: ص ٥٧، ٥٨.
(٢)المصدر السابق: ص ١١٥.

الوطني الذي يحولها من عاشقة معذبة متهمة إلى زعيمة وطنية ذات لسان فصيح!.

وإذ يضيق الخديو بوعظها وحكمتها الزاعقة، فإنه يوجه لها سؤالاً مهمًا لا تجيب عنه:

قَـــدْ عِشْــتِ يــــا أزْهـــــارُ عُمْــــرَكِ
كُلَّـــــــهُ وَسْـــــطَ الــــــبَذَخْ..
قَـــدْ عِشْـــتِ عُمْـــرَكِ في القُصُـــورْ..
لِـمَ لَـمْ تَقُولـي كُـلَّ هـذا عِـنْدَمَا كانَـتْ
طُـبُولُ المُلْـكِ تَصْـدَحُ في رِكَـابِكْ.. (١)

يُطرح التساؤل وتسمعه أزهار فلا تهتمّ به، وتواصل مواعظها وخطبها الحماسيّة عن الشعب والفقراء!.

ويمتدّ الخلل في بناء الشخصيّة عند فاروق جويدة وهو يقدّم "ردّ الفعل" المتهافت المحدود الذي تقوم به أزهار عندما يقتل الخديو شقيقها، فكلّ ما تفعله بعد بكائيّة إنشائيّة - مصنوعة - هو الهروب من القصر. وإذا كان الهروب سهلاً هكذا، فلماذا لم تهرب منذ البدء؟! وهل يستحقّ هروبها كلّ هذا الغضب الذي يبديه الخديو!

في القَصْـــرِ كانَـــتْ في يـــدِي ..
والآنَ سَـــوْفَ تَصِــيرُ كالنِّــيرانِ
تُحْـرِقُ كُــلَّ شَــيءٍ.. (٢)

ما الذي تملكه أزهار لتحرق كلّ شيء وتصيب الخديو بالهلع والذعر ؟!!

الأخطاء والخطايا معروفة، وجمال الدين الأفغاني نفسه لا يمثّل مشكلة عند

---

(١) المصدر السابق: ص ١٢٦.
(٢) المصدر السابق: ص ١٤٠.

الخديو، فلماذا الخوف من امرأة ليس لها شعبيّة ولا تأثير ؟!. وما الذي فعلته بعد هروبها؟!. لقد عملت "عرّافة تقرأ الطالع" وتستبدل صفحات كثيرة من المسرحيّة "ص ص ١٥٧، ١٧٣" في عمل روتيني لا جديد فيه يضيف إلى تطوّر المسرحيّة!.

لقد أفلتت الشخصيّة من يد المؤلف، ولكنّه يعود ليستدعيها قرب النهاية لتندفع من بين جموع النّاس وتشارك في المزاد بخطبة طويلة تنتهي بها المسرحيّة!. وتبقى إشارة ضروريّة إلى حرص المؤلف على تداخل الأزمان بما ينفي تاريخيّة المسرحيّة بالمعنى التقليدي، وعلى سبيل المثال - لا الحصر - تصادفنا في حوارات المسرحيّة عبارات مثل:

أيْــنَ الهَدَايَــا مِــنْ أمِــيرْ
الــنِّفْطِ في عَكْمَــانْ ..
وكُشُــوفُ الــبَرَكَةِ في الــرَّيَّانْ .. (١)
خديوي إيه.. خديوي إيه كيلو اللّحمةْ بعَشْرة جنيه(٢)
سَــكنَّا الشــوارعَ "بالجيــنز" حيــنًا ..
وبالشــمِّ حيــنًا.. (٣)

"أمراء النّفط" "وشيوخ توظيف الأموال" و"كيلو اللّحمة بعشرة جنيه" و"سكن القبور" و"الجينز" و "الشم"، كل هذه المفردات لا علاقة لها بعصر الخديو إسماعيل ولم تكن متداولة فيه. وإذا أضفنا إلى ذلك قائمة الأسماء التي تذكر في المزاد متضمّنة جمال عبد النّاصر والسادات وعبد المنعم رياض وسعد زغلول ومصطفى كامل ومحمّد فريد ومصطفى النّحاس وطه حسين ومحمّد عبد الوهاب وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم والإمام محمّد عبده وأمّ كلثوم ومحمود

---

(١)المصدر السابق: ص ٦٧.
(٢)المصدر السابق: ص ١١٣.
(٣)المصدر السابق: ص ٢١٤.

مختار وعبّاس العقاد و لطفى السيّد ومصطفى مشرفة وسلامه موسى والسنبا... إلخ.

وهي جميعًا تنتمي إلى فترات تاريخيّة تالية، لادركنا أنّ المسرحيّة لا تقتصر على عصر إسماعيل.

بمثل هذه الإشارات والأسماء تتداخل الأزمان وتتحوّل المسرحيّة من التسجيل التاريخي لعصر الخديو إسماعيل والشهادة عليه، إلى تقديم رؤية إنسانيّة شاملة تتجاوز عصرًا بعينه إلى كافة العصور المتشابهة في الأزمنة المختلفة.

الفصل السابع

مهدي بندق

(١٩٤٧م)

لمهدي بندق عديد من الأعمال المسرحيّة، ومن هذه الأعمال بترتيب صدورها:

- ريم على الدمّ ١٩٨٠م.
- ليلة زفاف الكترا ١٩٨٧م.
- غيلان الدمشقي ١٩٩٠م.
- هل أنت الملك تيتي؟ ١٩٩٨م.
- آخر أيّام إخناتون ١٩٩٨م.

الأسطورة تواجه الشموليّة

قصّة "اليكترا(*)" مشهورة في الأساطير اليونانية، ففي الجزء الثاني من "أورستينا" لأسخيلوس، يعود أوريست من منفاه ليلتقي بأخته اليكترا سعيًا للانتقام والثأر من قاتل أبيهما "أجاممنون".

وفي مسرحيّة مهدي بندق "ليلة زفاف اليكترا" تظهر اليكترا زوجًا لفلاح فقير وتعيش مع الأمّ الخائنة. تستغرق اليكترا في تمثيل مسرحيّة داخل المسرحيّة، وبهذا الاستغراق يبدأ التداخل.

ترتدي اليكترا عدّة أقنعة متباينة "عمران - بيرى - القيصر - أوجست - كليمنسترا"، ويرتدي الزّوج قناعين "واعد - أوريست"، وينجح رمز الشرّ والخديعة "عمران" في تدبير مكيدة محكمة تؤدي برمز الخير "واعد" إلى السجن.

(*) الكترا شخصية أسطورية، نالت شهرة واسعة في الأساطير اليونانيّة وهي ابنة اجاممنون وكلايتمنسترا، استلهمها أكثر من كاتب في اعماله؛ ففي مجال المسرح صوّرها اسخيلوس في مسرحيّة " حاملة القرابين " وتناولها سوفوكليس في مسرحيّة " الكترا " ، أمّا في مجال الرواية فتناولها الكاتب يوريبيدس في روايته الشهيرة " الكترا " ، وقد روت الأساطير اليونانيّة أن الكترا هي التي ساعدت أخاها في الأخذ بثار أبيهما من أمّهما.

حول استلهام شخصية الكترا في الأعمال الأدبيّة العربية والعالمية انظر:

١ ـ د. أحمد عثمان: الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا،ط٢، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٧.

٢- M.Bieber:History of Greek & Roman theatre.Princeton,١٩٣٩.

وفي الفصل الثاني تتغيّر مشاعر الفلاح وصولاً إلى مرحلة الخروج على النص، والتمرّد على الطاعة العمياء لإليكترا، وهو بذلك يتحوّل إلى بطل ثائر رافض لما حوله.

أزمة اليكترا تتمثل في إجبارها على الزّواج من فلاح بسيط والحياة معه في كوخ حقير، والعلاقة بين اليكترا وزوجها لاحيويّة فيها ولا حبّ، ذلك أنّ الزّوج لا يتعامل معها كزوجة، ولا تقوم بينهما علاقة جنسيّة. وتتجلّى مرارة المشاعر التي تحسّها اليكترا في مثل قولها:

قُلْتُ لـــه في داخـــلِ نَفْسِـــي لا تَخْجَـــلْ
فأنــا حَقْــلٌ حَجَــرِيٌ لكــنّ السَّــيْلَ الأدْهَــمْ
قَــدْ يُحْيِــيهِ إذا وَقَــعَ علــيه
مــا كــان لــيفهمَ أنّــي امــرأة
فأنــــا فِــــي عَيْنَــــيه
كِــيانٌ طَــبَقِيٌ مِــنْ كَــوْنٍ آخــر(١)

وتضع اليكترا تفسيرًا لمعاناتها وما تحسّ من قهر وإحباط في علاقتها غير السويّة عندما تقول:

مــا أتعــسَ هــذا الفــلاحَ المتســلمَ لــلأرضِ
أبــدًا مــا كــان خلِــيقًا أنْ تَعْشَــقَهُ مِــثْلِي(٢)

لا نديّة ولا تكافؤ، ومن ثمّ لاتوافق أو تعايش، بين اليكترا وزوجها الفلاح، ومثل هذا التنافر- الذي يؤدّي داخل النصّ المسرحي إلى محاولة إعادة البناء - لا يقتصر على زمن بعينه؛ فالرّسالة التي يقدمها مهدي بندق تنطبق على زمننا المعاصر وتتوجّه إليه في اعتراض صريح على الفرض الجبري لكافة أنماط الارتباط والتحالف غير المنطقيّة.

---

(١) مهدي بندق : ليلة زفاف اليكترا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ ص١.
(٢) المصدر السابق ص١٠.

الزّوج - الحاضر الغائب - ليس هو المنشود عند اليكترا التي تنتظر الغائب الحاضر ممثلاً في أخيها أوريست:

هَا أنذِي

سـيّدةُ القَصْـرِ المَلَكـيِّ الشَّـرْعِيّة

الكـترا .. ابـنة اجامِمْـنُون

أحْيَا فِي هذا الكُوخِ المُتداعِي زَوْجَةَ فلاحٍ مَقْهُورَهْ

عشـرةُ أعْـوَامٍ سَـقَطَتْ مِـنْ لَحْمِـي

مـنذُ تنفّسْـتُ الـلهفةَ ونطقـتُ بِمَـا في القَلْـب

أمـامَ الأعْـداء

فِي ذاكِ الـيَوْمِ - وكنـتُ بَلَغْـتُ العِشْـرين -

فِي ذِكْرَى تتويجِ الطَّاغِيَةِ أمامَ جماهيرِ الشَّعْبِ اللاّهِي

صِـحْتُ أنـا في صَـوتٍ كالـبَرْعْد!

يومًـا سـيجيءُ شَـقِيقي أوريسـت

وريـثُ أبـيهِ كـي يَـثْأرَ مِـنْ هـذا الفَاجِـر(١)

اليكترا في حالة "انتظار دائم" لأخيها أوريست القادر على الثأر والانتقام وتحقيق التوازن المفقود، أما الزّوج فعاجز على المستويين المادي / الجنسي، والمعنوي / الروحي، وبلعبة النص داخل النص، يكتسب الزّوج العاجز قوة لم تكن فيه، أو كانت خافية غير ملموسة.

وعندما يكتشف الزّوج قدراته المحجوبة، فإنه ينقلب من السلبيّة إلى الإيجابية، ومن تلقي الأمر والانصياع له إلى ممارسة الفعل والتمرّد على الطاعة. وليس الخنجر الذي يغرسه في صدر "اليكترا" إلا تعبيرًا عن الخلاص ورمزًا للنجاة والشفاء من المرأة التي انتهكت رجولته بتعاليها وعجرفتها.

---

(١) المصدر السابق:ص ٤٥

بتأثير من اليكترا نفسها، تحوّل الفلاح من الخنوع والخضوع إلى التمرّد والثورة، وانقلب به الحال من الطاعة إلى العصيان. إنّه ينتقل - بفضلها وعلى جثتها في الوقت نفسه - إلى مرحلة الإنسانيّة الحقيقيّة والانعتاق من دائرة الذلّ والانكسار والسلب:

عَشَرَةُ أعوامٍ وأنا أتمرّغُ في وَحْلِ الإنكارِ
ما كنتُ أنا رجلاً في نظركِ.. بَلْ شيئًا
ولهذا .. مُزِّقتْ إهابي تحتَ سِياطِ الإذلالْ
في الماضي والمُستقبلْ
أمّا أنتِ..فتكوينٌ فَوْقيٌّ لا يُلمَسْ
إلا أنْ ينهارَ نظامُ العالَمِ
حتّى يَنْهضَ فَوْقَ الأنقاضِ نِظامٌ آخَر
تكنّي لن أنتظرَ طويلاً بعد الآن
بعد دقائقَ ستكونين حُروفًا في سِفْرِ الموْتى

ليس قتلاً بقدر ما هو بعث، القتل الذي يفضي إلى الحياة ويقود إلى التحرّر من قيود التبعيّة والإذلال:

وسأخرجُ مِنْ سِرْدابي الآن
وَحْشًا قَدْ مَزّقَهُ الجُوع
فخرجَ لِيَبْحثَ عمّا يأكلُهْ
ها أنذا أدْفُنُ هذا الخِنْجرَ فيكِ
لأنّكِ مَسْرّةٌ(١)

العجز الجنسي ينتهي بفعل القتل الذي يتداخل مع فعل الحبّ، والخروج من دائرة الجوع إلى آفاق الشبع يتوافق مع التحرّر العامّ للزوج الفلاح من الخضوع الأعمى لتحكّم اليكترا ورغبتها في التسلط المختلطة بقدر كبير من التعالي والإحساس بالتفوّق والتمايز.

---

(١) المصدر السابق: ص٧٧.

وحين يحاول أوريست القضاء على قاتل أبيه بعد التوصّل إليه، فإنّ القاتل يلجأ إلى انتحال أكثر من شخصيّة ومسلحًا بالخنجر القادر - دائمًا - على أن يحميه. وتتعدّد مظاهر إدانة الشموليّة في مسرحيّة بندق التي تحقق تواصلا فنيًّا مع الواقع دون مباشرة أو إسقاط فجّ، فالشموليّة عنده انتهاك لحريّة الإنسان وتهديد لمستقبله وتكبيل لإرادته. وتتمثّل الإدانة في إطار كاريكاتوري ساخر في سطور تمزج بين الألم والمرارة:

وَلدولَتِـــنا الحــــقُّ الكـــــاملُ فِــــي أنْ ..
تَسْـــألَ سَـــمَكَ الـــبُورِي فِـــي أعمـــاقِ الـــبَحْرْ..
لِمَاذَا يَتَحَرَّكُ فِي خُطُواتٍ مُتَباطِئَةٍ نَحْوَ شِبَاكِ الصَّيْدِ العَامَّهْ
أوَلا يعـــــلمُ هـــــذا الـــــبُورِي المُــــتَهاوِنُ
أنَّ مُضَــاعَفَةَ الإنْـــتَاجِ رَهِـــينٌ بالتَّضْـــحِيَةِ الذّاتِـــيَةِ؟!
بَـــلْ للدولـــةِ أنْ تـــتدخَّلَ حـــتَّى فِـــي أحْلامِـــكَ!(١)

ألا يقود هذا المناخ الخانق إلى تحوّل الإنسان إلى جزء وآلة لا خصوصيّة له ولا دور؟!.

بعض الأنظمة الشموليّة تزعم أنّها تنتشل الإنسان من القهر، وهي في الحقيقة ممارسة لأعلى درجات القهر والتحكم التي تلغي الإنسانيّة تمامًا.

إنّ كلّ التحوّلات التي تمرّ بها شخصيّة "اليكترا"، في سياق الانتكاسات والإحباطات والهزائم المتتالية، إنّما تنبع في المقام الأوّل من فكرة الزّواج الإجباري المقرّر من وجهات عليا، قدريّة كانت أم اجتماعيّة، وهو الزّواج الذي يصل بالشخصيّة إلى نهاية لا يوقف تدهورها شيء.

وتزداد المأساة فداحة لأنّ أوريستا وهو الأمل الوحيد المنتظر لتحقيق فعل ثأري انتقامي إيجابي لا يأتي؛ بل إنّه لن يأتي أبدا. ولذلك يلجأ مهدي بندق

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٩.

إلى عنصر المباغتة ليحقق خروجًا من المأزق والجمود المسيطر على الشخوص جميعًا، فإذا بالفلاح ينقلب ليطعن كلّ ما يكبّله من قيود تتمثّل في شخصيّة اليكترا، وهو بهذا الفعل يعلن عن يأسه وتغيير الوضع السّائد بقدر ما يؤكّد ضيقه الطويل الكامن. ليس طعن اليكترا مجرّد موت شخص، ولكنّه مقاومة لفكرة طاغية تسلب الإرادة. ولم يكن القتل فعلا مقحمًا لا يمكن قبوله منطقيًا وبنائيًا، ذلك أنّ القاتل - المتحرّر بفعل القتل - قد عانى من المهانة والقمع ما يجعل تحوّله مفهومًا ومبرّرًا، وفي ظلّ حكم الأنظمة البوليسيّة الشموليّة قد تبدأ الأوضاع راكدة لا توحي بالتغيير، ولكن التفاعلات الداخليّة المعقدّة لا تتوقف عن العمل. وقد يكون العمل بعيدًا عن الضجيج والصخب، ولكنّه قد ينتج - في لحظة غير متوقعة - انفجارًا يطيح بالنّظام كلّه!

المرأة .. ومعاناة الخيانة

في مسرحيّة "ريم على الدّم" تظهر شخصيّة ريم كنموذج للمرأة التي تعاني من العلاقة مع الرجل، ولكنّها معاناة تختلف عن تلك التي تعرفها اليكترا وترمز إليها. هربت ريم من أسرتها وتزوّجت، وعندما اكتشفت خيانة زوجها قتلت طفليها وفقدت ذاكرتها: قتلت المستقبل الذي لن يتشكّل أبدًا، وتخلّت عن ماضيها وتاريخها حيث لا سبيل إلى استعادته.

مثلما هو الحال في "ليلة زفاف اليكترا" يتشكّل النّص بما يحقق التداخل والتوافق بين زمنيين مختلفين، ففي القرن العشرين تعود "ريم" وتلتقي مع زوجها من جديد، ويدخلان معا - كاميرين - إلى مدينة "هيرا" وثمّة حوار مهمّ دال بين الزوجين القديمين الجديدين يكشف عن المغزى الذي يستهدفه مهدي بندق من الرؤية الجديدة التي يطرحها:

- أيُّ طِـــــــــرازٍ أنْــــــــتِ؟
- امْــــــرأةٌ تَرْغَــــبُ فِـــــي أنْ تَحْـــــيَا
- ومـــــاذا عَـــــنْ غَـــــيْرِكِ..
- مـــاذا عَمّـــنْ يُلْقِـــيهِ الحَـــظُّ العَاثِـــرُ فِـــي دَرْبِـــكِ؟
- أرْغَـــبُ أنْ يَحْـــيَا مِـــثْلِي بالطَّـــبْعِ
- كيف؟ وهذا المَلِكُ الأحمقُ سيموتُ مِنَ الكَمَدِ بِسَبِيك؟
- ولمــــاذا يــــا زوجـــي المَحْـــبُوب
- حـــــين يطالــــــبُنِي بالتّنْفــــيذ
- فَـــيَعْرِفُ أنّـــي لا أعـــرفُ شَـــيْئًا مِمّـــا قُلْـــتِ
- لكـــنِّي أعـــرفُ يـــا زوجـــي المَحْـــبُوب
- كـــيفَ وأنـــتِ تقولـــين بـــألا ذاكـــرةَ لدَيْـــكِ ؟
- أشْـــعرُ أنّـــي ســـأخوضُ الـــتجربَةَ
- بِكُـــلِّ كِـــيانِي وســـأنجحُ لا شَـــكَّ
- تِلْـــكَ حَـــياةٌ أوْ مَـــوْتٌ يَـــا ولَـــدِي(١)

مسرحيّة "ريم على الدم" ليست إلا معارضة لمسرحية "ميديا" للكاتب المسرحي "يوربيديس"، المرأة التي خانت أباها وأخاها فخانها حبيبها وزوجها، فكان ردّ فعلها هو ذبح ولديها والدخول في مرحلة التيه وانعدام الوزن، (ولكن ريم مهدي تعرف ما تريد جيّدًا، إنّها تريد الحياة، وهي تعلم أنّ الحياة منحة ينبغي الحفاظ عليها، ولا تتحقق مع زوجها إلا بالوفاء والعدل والحق.. فهل تصبح ريم بطلا جماهيريًّا تقود الجماهير أم تنتصر لمأساتها الشخصيّة فتكرّر ما فعلته "ميديا" الأنثى القديمة(٢).

اللقاء الجديد بين ريم وزوجها ليس إلا امتدادًا لما كان، ولكنّه يكتسب شكلا

(١) مهدي بندق : ريم على الدم، دار الوادي بالإسكندرية، ١٩٨٠، ص ٣٩.
(٢) د. مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في الثمانينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٥م، ص ٣٢٢.

جديدًا ومغزى مختلفًا كما يتجلى في حوار موجز دالّ بين "ريم" و "الباهر". فإذ تقول ريم:

- لا أدْرِي ..

- فأنـــــا لَـــــمْ أولَــــدْ إلا فِـــــي لَحَظَـــــاتْ

يردّ باهر مستكملا اللوحة ذات الزوايا المتداخلة بين الزمنين:

- مـــا أعجـــبَ أنْ يَـــتَلاقَى اثْـــنَانِ بِـــلا ذَاكِـــرَة

- فِـــــي يـــــوم وَاحِـــــد(١)

لا مكان للماضي ولا غنى عنه أيضًا!. ولأنّ هذا هو الحال في العلاقة الجديدة التي تمثل امتدادًا للماضي دون التزام به.

للشخصيّتين مدار مختلف ودوافع متباينة، وأزمة عدم الثقة و غياب الإحساس بالصدق هي المسيطرة على الحوار الذي يتعارفان فيه ويتصارحان ولا يلتقيان على المستويين الفكري والشعوري معًا:

ريم: أَصْدُقْنِي القَوْلَ .. أحقًّا لا تَذْكُرُ شيئًا مِثْلِي؟

باهر: لا أمقتُ يا سيِّدتِي قَدْرَ الكَذِبِ .. وقَدْرَ الكذّابين ..

ريم: هل تَعْنِي أنَّكَ أخْلاقِي؟

باهر: طَبْعًا

ريم: ماذا قُلْتَ؟

باهر: قُلْتُ أنَا .. "طبعًا"

ماذا يُدْهِشُ فِي هَذا؟

ريم: ليسَ هُنَالِكَ "طَبْعاً" فِي الأخْلاقْ

باهر: كيفَ؟ لا أفهمُ ماذا تَعْنِين؟

ريم: خُذْنِي مَثلاً .. فَأنَا أشْعُرُ أنِّي لا أخلاقيّهْ

باهر: هذا نَبأٌ سَيّئْ

ريم: لَمْ تَفْهَمْ ..

فأنَا لا أعنِي أنّي سيِّئَةُ الأخْلاقْ

بَلْ أعْنِي أنّي خَارِجَ دائرةِ الأخْلاقْ(٢)

---

(١) مهدي بندق: ريم على الدم، ص ١٩.

(٢) المصدر السابق: ص ١٩، ٢٠.

ولادة جديدة لوجود قديم، ومن المنطقي أن تظهر أخلاق وقيم جديدة لتعبّر عن إعادة البعث. الذاكرة الغائبة يعاد تشكيلها، والأخلاق القديمة تحتاج إلى إعادة نظر من خلال مناقشة هادئة لا انفعال فيها ولا افتعال.

"الحوار"، بالمعنى المنطقي والفعلي، هو المدخل الوحيد القادر على التعامل مع المعطيات الجديدة. ما الأخلاق؟! ما الطباع؟! وأي معنى لفقدان الذاكرة في الزّمن القديم عندما يعاد النصّ وتتمّ معارضته على ضوء معطيات جديدة؟!.

تقول "ريم" في لهجة تعليميّة تقريريّة هادئة كأنّها تلقي درسًا وتقرّر مجموعة من الحقائق المنطقيّة:

مَاذا كُنّا نَتَناوَل بالبَحْثِ؟!
آهِ .. الأخْلاقُ ..

وبلهجة المعلّم تقول:

الأخلاقُ مواضيعُ يُحَدّدُها النّاس
وهم يختلفون بِحَسَبِ أمَاكِنِهِم وزَمَاناتِ تَوَاجُدِهِم
أمّا الطبعُ فلا يخضعُ إلا لضروراتِ الكائِن
خُذْ مَثَلاً
هَا نحْنُ اثنانِ بلا ذاكرةٍ أو بيتٍ أو أهلْ
وسندخلُ بعد قليلٍ - طبعًا - في مجتمعٍ نعرِفُهُ
هَلْ تحْسَبُنَا نَسْمَحُ أنْ نُنْتَقَلَ أو نُسْجَنْ
إنْ قلْنَا نحْنُ فقدْنَا الذّاكرةَ مَعًا؟!
سَيَظُنّون بِنا الظّنّ وسوفَ يَقُولونَ لَعلّهما جاسُوسَان
أوْ في أحسنِ حالٍ مَعْتُوهَان
وسَيُلقُون بِنَا في مستشفى الأمراضِ العقليّة
لكنْ بالطّبْعِ - أنا أوْ أنْتَ .. سنعملُ مَا في قُدْرَتِنا
كي ننْجُوَ مِنْ تِلْكَ الوَرْطَةْ
لا بالأخلاقِ ولكنْ بالطّبعِ الكامنِ فِينَا(١)

---

(١) المصدر السابق:ص ٢٠ - ٢١.

الأخلاق ليست إلا صفات مكتسبة، ولذلك فهي متغيّرة من قوم إلى قوم ومن مكان إلى مكان. "ريم" و "باهر" موجودان ومختلفان، والخلاف بينهما ليس شكليًا يتعلق بالمظاهر الملموسة، فهو أيضًا جوهري يتعلق بطبيعة التفكير والتوجّه العقلي.

الابنة العاشقة.. والزوجة السياسيّة

في "ريم على الدم" غريبان: رجل وامرأة، وفي "آخر أيام إخناتون" ثلاثة من الغرباء الرجال ملقى بهم في السجن ممثّلين للمستقبل الذي لم يأت بعد وللماضي الذي ذهب واندثر. والعنصر النسائي الذي يحقق التوازن في المسرحيّة يتمثّل في زوج إخناتون وابنته: الابنة ميريت والزوجة نفرتيتي.

ميريت شديدة التعلق بأبيها الذي هو عندها رمز يتجاوز نطاق الأبوّة، وليس رفضها للزّواج من أخيها "سيمنخ" إلا لأنه بعيد عن أبيها في طباعه وسلوكه وشخصيّته باهتة لا حيويّة فيها:

شَخْصٌ تَافِهٌ
لَنْ أَتَزَوَّجَهُ حتَّى لَوْ رَكَعَ أَمَامِي(١)

ولإخناتون المحبوب أزمته التي تتحوّل عند مهدي بندق إلى أزمة عامّة تتجاوز الزّمان والمكان وتحتمل كلّ زمان ومكان:

كنتُ أَظُنُّ التوحيدَ الدينيَّ
سَيَفْتَحُ للنّاسِ جَمِيعًا بَوّابَاتِ تَحَرُّرِهِم
لا فرقَ لديْهِم بينَ عِبَادَةِ آمون وعِبادةِ آتون(٢)

(١) مهدي بندق : آخر أيام إخناتون، حورس للنشر والتوزيع، ١٩٩٨. ص٣٣.
(٢) المصدر السابق: ص٤٤.

مقولة إخناتون المغلقة بالشجن والحسرة تكشف عن قانون إنساني بالغ الأهميّة والخطورة: ليس المهمّ أن تكتسب الفكرة مصداقيتها من قوّتها وإيمان صاحبها بما فيها من نبل وأصالة، فالأكثر أهميّة أن يؤمن النّاس المستهدفون من الفكرة بما فيها من ضرورة. وإخناتون غريب وسجين فكرته، تلك الفكرة التي تتعامل معها زوجه نفرتيتي بشكل مختلف تمامًا عمّا يقصده:

أدْرَكْـــــنا أنّ التوْحِـــــيدَ ـ سِياسِـــــيًّا ـ
يَخْــــدمُ أغْـــــراضَ الإمْـــــبراطوريّة
فَهـو يُمكِّنُـنا أنْ نُخْضِـعَ كُـلَّ الأقْـوامِ لسلطانٍ وَاحِـدْ

أهذا هو التوحيد الذي ينادي به إخناتون؟! إنّ الأمر عند نفرتيتي لا يتجاوز مصلحة سياسيّة يُستثمر فيها التوحيد كأداة للقهر والقمع وجمع الناس تحت راية واحدة. إخناتون في دعوته التوحيديّة يؤمن بالتعدّدية وحريّة الاختيار، أمّا نفرتيتي فترى في دعوة زوجها وسيلة لإلغاء التعدّدية ليسيطر الاتجاه الواحد ـ سياسيًّا ـ دون مشقّة أو حرب!، وفي الحوار بينهما ما يكشف عن التباين الشاسع الذي يكثّف من أزمة إخناتون ويبرهن على المأزق الذي يضع نفسه فيه:

نفرتيتي: ما تَطْلُبُهُ ليسَ يُؤدّي إلا للحَرْبِ الأهْليّةْ
دَعْ للنّاسِ الفُرْصَةَ أنْ يَخْتَلِفُوا حَوْلَ المَوْرُوثِ الثّابتْ
تُبْصِرُهُم أمْسُوا شِيَعًا ومذاهبَ تَتَناحَرُ بُغْضًا وسَخِيمَةْ
عِنْدَئِذٍ يَقْتَتِلونَ وتَنْفَرِطُ الوحْدَةْ

إخناتون : بَلْ يَقْتَتِلون إذا ما افْتَقَرُوا للأهدافِ الأسْمَى

نفرتيتي : أنتَ خَيَالِيٌّ تُهْمِلُ واجِبَكَ الأسْمَى كرئيسٍ للدَوْلَةْ
بدلا من عَدْوِكَ خلفَ سَرابٍ يلمعُ في صحراءِ دِماغِكْ
ذاتِ الرَّمْلِ السّاخِنْ
دَعْ جَيْشَكَ يفتحُ إفريقيا ويؤدِّبُ مُنْشَقّي آسيا
واجعلْ كُلَّ المحكومين على رأيٍ واحِدْ

إخناتون: ها نحنُ اثنانِ تزوّجنا عنْ حُبٍّ
مع هذا لا نتّفقُ على رأيٍ واحدْ
فبأيّ أداةٍ تجعلُ كلّ النّاسِ على رأيٍ واحدْ؟

نفرتيتي: بالّدينِ الواحدِ والسّيفْ
قاتلْهم ثمّ اقمعْهم يتّبعوكَ بلا تفكير

إخناتون: دِيني هو دِينُ الحُبِّ وليسَ القهْرَ الغالِبْ

نفرتيتي: ليسَ الحبُّ سِوَى أنْ نحْمِي الدولةَ والأسْرَة
وأنا أحميكَ وأحمي أسرتنا مُنْذُ الصِّغرِ إلى الآن

إخناتون: مِمّنْ؟

نفرتيتي: مِنْ نفسكَ أنت ... مِنْ سرٍّ يَعْرِفُهُ خالُكَ "إي"

إخناتون: والمرأةُ، ياأرملةَ أبيكِ الميتانيّة

نفرتيتي: الميتانية(١)

نفرتيتي عند مهدي بندق تقف على النقيض من ابنتها ميريت، وهذه الابنة متهمة عندها بإقامة علاقة غير سويّة مع الأب. إنّ نفرتيتي تفهم رسالة زوجها بشكل مغلوط، وهي لا تقنع بذلك فتسهم في إنهاء حكمه وتشويه الفكرة إلى الإزاحة من السلطة.

(١) المصدر السابق ص ٤٦، ٤٧.

الفصل الثامن

المرأة وقضاياها

الموضوعيّة والذاتيّة

M.M.A

بعد أن ناقش البحث الأطر المختلفة لقضايا المرأة في أعمال المبدعين الذين تناولهم البحث، ترى الباحثة أنّ هناك إطارًا عامًا لهذه القضايا يمكن أن يضيف إضاءة إلى ما سبق من الدراسة.

في الفصول السابقة تعرضنا لصورة المرأة كما تتجسّد في أعمال كتاب المسرح الشعري موضوع الدراسة، وحاولنا في كلّ فصل على حدة أن نستعرض رؤية الكاتب المسرحي للمرأة، وكيفيّة تعبيره عن همومها وقضاياها. ولم تتح هذه الفصول فرصة للدراسة الشاملة لبعض القضايا والاهتمامات التي تتسم بها المرأة في عموم المسرح الشعري، ومن هنا يأتي هذا الفصل ليتناول صورة المرأة عند الكتاب بشكل عامّ، ويتحقق ذلك من خلال مبحثين:

المبحث الأول: عن المرأة وقضيّتين موضوعيّتين هما:

أ- السياسة

ب- الدين

ويحمل المبحث عنوان " المرأة والقضايا الموضوعيّة ".

أمّا المبحث الثاني فعن" نماذج صورة المرأة " من منحى ذاتي، ويقع في قسمين:

أ- الأمّ

ب-الأخت

والمأمول من الفصل أن يقدّم تصوّرًا عن الموقف العام لكتاب المسرح الشعري المصري، وليس موقف كاتب بعينه.

المبحث الأوّل

المرأة والقضايا الموضوعيّة

أوّلاً: المرأة والسياسة

في المسرح الشعري المصري تطالعنا نماذج عديدة ناضجة - وأخرى أقلّ نضجًا - للمرأة ذات الوعي السياسي والرؤية السياسيّة الثاقبة.

ولأنّ السياسة نشاط إنساني قديم، فإنّ المشاركة السياسيّة للمرأة مواكبة لهذا النشاط ومجسّدة له.

ويمكن التمييز في مبحثنا هذا بين محورين:

١- الآراء والأفكار السياسيّة التي تقدّم شهادة عامّة على العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة، وليس من الضروري أن تكون هذه الآراء والأفكار صادرة عن شخصيّات نسائيّة ذات انتماء أو اهتمام سياسي.

٢- مجموعة من النساء أصحاب الرأي والمشاركة حيث تمثل السياسة عنصرًا محوريًّا في تشكيل الشخصيات من منطلق الموقع الاجتماعي والسياسي، أو بحكم المعاناة المفروضة على المستوى الذاتي .

"لبنى" في مسرحية "قيس ولبنى" لعزيز أباظة ليست امرأة سياسيّة، ولكنّها لا تملك إلا أن تتأثر بالأحداث الصاخبة التي تدور حولها، والقضيّة السياسيّة الخطيرة المعاصرة لها هي رغبة معاوية بن أبي سفيان في توريث

الحكم لابنه يزيد، وفي حوار مع صديقتها عزة تقول لبنى معبرة عن فهم إسلامي سياسي عام يخالف توجّه معاوية:

فما يَزِيدُ بِكُفءٍ لِلَّذي عَقَدُوا لـه،وما هُـوَ أهْـلٌ لِلـذِي شَـرَعُوا

إنَّ الخلائفَ لَمْ يَسْتَخْلِفُوا وَلَدًا منهم فمَا لِبَنِي حَرْبٍ قَدِ ابْتَدَعُوا(١)

المسألة كما تطرحها لبنى ذات شقين:

الشقّ الأوّل: يتعلق بكفاءة وأهليّة يزيد بن معاوية للخلافة.

الشقّ الثاني: يتعلق بمبدأ التوريث نفسه.

كفاءة يزيد موضع شكوك كثيرة، والمبدأ لم يعمل به الخلفاء الراشدون، والنتيجة المنطقيّة هي المعارضة التي تتخذ شكلا عفويًا تلقائيًا لا يتجاوز " القول" عند لبنى وأشباهها، ولكنه يصل إلى مرحلة " الفعل" والمعارضة العمليّة عند الأكثر اهتمامًا بالسياسة.

وإذا كانت لبنى تعبّر عن فهمها للشورى الإسلاميّة ،وإيمانها بالمبدأ الذي يعني المساواة ، فإن ليلى في مسرحيّة" وطني عكا" لعبد الرحمن الشرقاوي تؤمن بالمبدأ نفسه تحت مسمّى جديد هو الديمقراطية.

الخلاف بين لبنى وليلى ليس في انتماء الأولى للقرن الهجري الأول وانتماء الثانية للقرن العشرين الميلادي، ولكنه في أسلوب التعبير الذي يتحقق بشكل عفوي تلقائي بلا افتعال أو انفعال عند الأولى، بينما يأتي خطابيًا إنشائيًا بلغة نثريّة عند الثانية المسكونة بالحماسة وحدها:

الديمقــــراطيّةُ يا أبتِ جَبْهَتُنا الفُولاذِيّةُ فِي وَجْهِ الإمبرياليّةْ

فالوطنُ لنا والدينُ لربِّ الدينِ، وهذا ما تعْنِي الدِيمُقْرَاطِيّةْ(٢)

---

(١) عزيز أباظة: الأعمال الكاملة، ص٧٨

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: وطني عكا، ص٨٤

وعلى الرّغم من غرابة التعريف الذي تقدمه ليلى لمفهوم الديمقراطية ، فإنها لا تقدّم الوسيلة التي تصل بها فلسطين إلى هذه الديمقراطية.

الأمر لا يتجاوز كلمات مليئة بالمصطلحات التي تنبيء عن علاج سحري لا وجود له في أرض الواقع، والمسئولية تقع على عاتق الشرقاوي نفسه لأنّه يسقط ما يريد قوله من خلال شخصيّاته دون اعتبار لطبيعة هذه الشخصيّات، ودرجة وعيها ،وقدرتها على الإقناع.

ويتكرّر الخلل نفسه في مسرحيّة " عرابي زعيم الفلاحين" عندما يقدّم الشرقاوي زوجة الوالي سعيد مسلحة بوعي سياسي غير مقنع، وبرؤية لا تتوافق مع طبيعة العصر الذي تعيش فيه من ناحية، والموقع الذي تحتلّه في الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

هل من المنطق في شيء أن تقول زوجة الوالي سعيد عن محمّد علي - والد زوجها - أنّ الفضل في توليه هو الشعب المصري:

قَدْ تَوَلّاها وما وَلّاه إلا شَعْبُ مِصْر(١)

من ناحيّة فإنّ كلمة الشعب غريبة عن العصر، ومن ناحية أخرى فإنّ محمّد علي وأبناءه وزوجات أبنائه لا يفكرون بمثل هذا المنطق الشعبي!.

الأزمة تكمن في تعبير العبارة عن الشرقاوي نفسه وليس عن الشخصيّة التي يضع العبارة على لسانها.

وتستمرّ الغرابة السياسيّة غير القابلة للتصديق عندما تنحاز الزوجة - بعد وفاة زوجها - إلى الفقراء وتخاطب الخديو إسماعيل كأنها مندوب الشعب الفقير المعذّب.

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: عرابي زعيم الفلاحين، ص٢٨

وتصل المفارقة إلى ذروتها عندما تقول الأرملة للخديو وكأنها تلقنه درسا في التاريخ:

مِصْـرُ مـا كانـتْ سِـوَى أُمَّ الحَضَـارَةْ
فاحْـتَرِمْ أَصْـحَابَ مِصْـر
إنَّمـا أَصْـحَابُها هُـمْ شَـعْبُ مِصْـر(١)

اللغة لا تناسب العصر، والأفكار لا تتوافق مع الشخصية، ورد الفعل لا يكشف عن خطورة ما يقال وكأنه عاديّ ومألوف!

عندما تخف قبضة الشرقاوي على شخصياته النسائية، ويتيح لهن فرصة التعبير غير المصنوع، فإنّ الأمر يبدو أكثر استقامة.

وأمّ رشيد في" وطني عكا" لا تستمدّ وعيها من الثقافة ولا تكسب رؤيتها من النظريّات، ولذلك فهي أكثر بساطة وتلقائيّة.

إنّها لا تترجم بشكل خطابي مصطلحات معقدة كما تفعل ليلى، ولا تردّد ما يناقض موقعها الاجتماعي كما تفعل أرملة سعيد باشا، ولذلك تتسم بالمزيد من التوافق والتجانس.

ولكنّ لغة الشرقاوي تبدو أحيانًا أرقى بكثير من شخصيته المقدّمة على أساس أنّها قليلة الثقافة وعديمة الصلة بالأفكار والنظريات.

وعلى الرّغم من أنّ مسرحيّة " الثورة" لأنس داود تتعرّض لثورة الشعب المصري سنة ١٩١٩، وهي الثورة التي شهدت مشاركة إيجابية فعّالة للمرأة، فإنّ المسرحية لا تتعرّض لهذا الجانب من جوانب الثورة الشعبيّة، بل إنّ جوزفين الفرنسيّة الأجنبيّة هي الأكثر نشاطا وحركة وكأنها تنوب عن النساء المصريّات وتعبّر عنهن.

---

(١) المصدر السابق،ص ٥٩

الاستثناء الوحيد نجده في إشارة عابرة لدور أمّ المصريين السيّدة صفيّة زغلول زوجة الزعيم سعد زغلول ، وهذا الدور يتمثل في الوقوف لشدّ أزر الزعيم ورعايته والحنو عليه.

وفي المفردات التي تصف موازرة صفيّة زغلول ما ينمّ عن تبعيتها الإيجابيّة لزوجها، فهي ترعاه وتمنحه دفء الحبّ وعاطفة الأمومة، وتنظم دفاتره، وتنفذ أوامره، وتبارك مآثره، وتصون أسراره.

زوجة مثاليّة صالحة لزعيم شعبي، ولكن لا موضع في المسرحيّة لمظاهرات النساء وتمردهنّ على التقاليد البالية السائدة قبل اشتعال الثورة.

ترسيخ الوحدة

في مسرحية " البحر "، التي تدعو إلى ترسيخ قيمة الوحدة الوطنيّة وتحذّر من مخاطر الفتنة والانقسام، تقدّم ماريّة شهادة سياسية بلغة الدفء والعذوبة عن الوطن الذي لا يقبل الانقسام والتشظي والتشرذم، وأجمل ما في هذه الشهادة أنّها تخلو من المباشرة وتتحقق بعفويّة وبساطة في توافق مع البناء الفني دون إقحام فجّ.

شخصيّة ماريّة - وليس ما تقول من كلمات فحسب - توحي بالثقة، وفي التوافق الكامل بين الشخصيّة وأفكارها ما يعزّز من المصداقية والانسجام بين الفني والموضوعي.

ويختلف الأمر تماماً في مسرحيّة" محاكمة المتنبّي" حيث نرى الأميرة زوجة كافور في أشعار المتنبّي ما تصعب رؤيته، فهي تحمّل الشعر فوق ما يحتمل من أفكار ورموز سياسية تتعلق بالفقراء والمقهورين.

ويزداد الارتباك عندما تأبى الأميرة إلا أن تتوجّه لزوجها كافور طارحة أسئلة لا تناسب العصر، وهي أسئلة معروفة الإجابة بما ينفي ضرورة طرحها منذ البدء:

هَـلْ أَنْـتَ مَـعَ القَهْـرِ؟ أَمْ أَنـتَ مَـعَ الحُـرِّيَّة؟!.
هَـلْ تَـرْفُضُ ضَـرْبَ الظُّلْـمِ، وَتَـأْبَى نَشْـرَ العَـدْلِ؟
قُـلْ لِـي يَاكَـافُور( )

ما الذي يمكن أن يقوله كافور؟ أيقول إنّه مع القهر والظلم وضدّ الحريّة والعدل؟

الأسئلة لأنس داود نفسه وليست من الزوجة الأميرة، والإجابات ليست هدفاً؛ فطرح الأسئلة هو الهدف!.

أرملة الوالي سعيد وزوجة كافور تطرحان أفكاراً وأسئلة لا تتناسب مع العصر، ولا تتوافق مع التنشئة الذاتيّة، وأزهار في مسرحيّة " الخديوي" لفاروق جويدة تمثّل امتداداً لهما.

إنّها تنقلب " فجأة " من امرأة مسكونة بالهموم الذاتيّة النابعة من علاقتها المتوتّرة مع الخديو إسماعيل، إلى امرأة ثائرة تعرف كلّ شيء عن معاناة الشعب وهمومه وجوعه وما يتعرّض له من المظالم.

من أين لأزهار هذا الوعي السياسي والانتماء الحماسي للفقراء؟!. أهي أفكارها أم أفكار المؤلف الذي لا ينشغل بمدى توافق ما يقال مع الشخصيّة!.

لا تكفّ أزهار عن النصح والوعظ والإرشاد والتوبيخ كأنّها تمثّل معارضة شعبيّة، وهي تفعل ذلك كله على الرّغم من وجودها في القصر ونشأتها متشبّعة بقيم لا علاقة لها بما تقوله عن الشعب.

---

(١) د. أنس داود: محاكمة المتنبي، ص ١٣٢.

الاستنتاج الذي نود استخلاصه من النماذج السابقة هو خطورة تدخل الكاتب ليملي على الشخصيّة ما لا يناسبها، فبهذا التدخل يهتزّ البناء، ويختلّ التوافق، وتتوه الملامح.

الوعي السياسي

في النصوص التي نتعرّض لها من المسرح الشعري المصري مجموعة من الشخصيّات النسائيّة الأكثر اهتمامًا بالسياسة وانشغالا بها . وفي هذا المحور نتعرّض للعبّاسة وشجرة الدرّ عند عزيز أباظة، والسيدة زينب بنت علي عند عبد الرحمن الشرقاوي، وولادة بنت المستكفي وفاطمة بنت إسماعيل عند فاروق جويدة.

للعبّاسة عند عزيز أباظة وجهان: الوجه الأوّل لامرأة سياسيّة ذات براعة ومكر ودهاء ورأي رشيد، والوجه الثاني لامرأة محبّة عاشقة ممزّقة بين أخيها وزوجها.

تتجلى رجاحة العقل السياسي للعبّاسة في الرأي الذي تدلي به عند ثورة المصريين على واليهم، فهي لا توافق على أن يكون الحلّ العسكري هو العلاج الوحيد لإخماد الثورة .

ما يمكن تحقيقه بالدهاء والحيلة أفضل من الحرب وتدخل الجيوش، والقوّة السائرة ليست السبيل الوحيد لمواجهة التمرّد والثورة.

ألا يمكن تحقيق الهدف نفسه بالمكيدة وإثارة الفتن في المعسكر المقابل، وإشعال الخصومة بينهم لتمزيق وحدة الصفّ حتى يسهل التهامهم؟!.

ومع رجاحة عقل العبّاسة وبعد نظرها السياسي، فإنها ليست صاحبة مطامع ومصالح وأحلام سياسيّة. يمكن القول أنها تمارس السياسة " نظريًّا" ولا

تتورّط بشكل "عملي" قد يجلب عليها المتاعب والخصومات وبخاصة في ظلّ ما تكنّه لها زبيدة - زوج أخيها الرشيد - من كراهية وحقد . لا هدف لها إلا المحافظة على عرش أخيها ودولة آبائها وأجدادها.

إذا كانت المشاركة النظرية بالرأي وبالمشورة غاية ما تمارسه العبّاسة، فإنّ الأمر يختلف تمامًا بالنسبة لشجرة الدرّ.

في حياة زوجها الملك الصالح نجم الدين أيوب، لم يكن السلطان قادرًا على الاستغناء عن مشوراتها واقتراحاتها التي تنمّ عن الوعي السياسي والذكاء.

وإذ يتضعضع الزّوج ويوشك على اليأس والاستسلام، فإنّها تبادر بتشجيعه وتقويته وبثّ العزم والقوّة في قلبه.

هل تصلح شجرة الدر لتولّي كرسي السلطنة بعد موت زوجها؟!.

المشكلة لا تتعلق بالكفاءة والقدرة، ولكنّها في مدى تقبّل الرجال لفكرة أن تحكمهم امرأة!.

إنّهم لا ينظرون إلى أفكارها وبرنامجها السياسي وما تعد به من الإصلاحات، فغاية ما يفكرون فيه هو العرف الاجتماعي السائد الذي يحول بين المرأة والوصول إلى قمّة السلطة.

سيطرت شجرة الدرّ على زمام الأمور بعد موت زوجها، وطرحت برنامجا متماسكا: الشورى، الالتزام بأحكام القرآن الكريم، مواصلة الحرب ضدّ الغزاة، المحافظة على تراث وتقاليد النظام السائد .

قد يكون هذا كله مثاليًا ومناسبًا، ولكنّ المأزق يكمن في العرف الذي لا يعترف بحكم المرأة.

شجرة الدرّ ليست جاهلة بالمناخ الذي تعيش فيه، ومجموعة القيم التي تحكمه، ولكنها تراهن على تميّزها وبراعتها كأداة لتحقيق التوازن وتناسي جنسها الذي يثير احتجاج الرجال.

إنها" تدري" بكل ما يقال، ولكنها تملك بديلا تقوله لأقطاي كأنها تحاول إقناعه:

أدْري ولكـــنَّ السياســـةَ مِهْـــنَةٌ	إنْ رَاضَـها جَـيْشٌ هَـوَى وتَحطَّمَـا
أقطـايُ دَعْ مـا لـستَ تُحْسِـنُهُ لِمَـنْ	عَـرِكَ الأمُـورَ وسَاسَـها فَـتعَلَّمَا(١)

الخطاب ليس لأقطاي وحده، ولكنه للرجال جميعًا. ينطلق منطق شجرة الدرّ من فكرة أن السياسة " مهنة" لا يحتكرها الرجال وحدهم، فهي متاحة لكلّ من يتقنها ويستطيع تحمّل تبعاتها.

وجهة نظرها صحيحة مع تحفظ وحيد يهدّد مصيرها؛ إنها امرأة . وما يسري على الرجال لا يمتدّ بالضرورة إلى النساء!.

إذا لم يكن العصر قابلا لاستيعاب فكرة حكم المرأة، فإنّ شجرة الدرّ تلجأ إلى الحيلة التي تنمّ عن ذكائها العملي، وقدرتها على التسلّل إلى أهدافها عبر عدّة أشكال متباينة.

إنّ مصر- كما يرى عزيز أباظة - هي هدف شجرة الدرّ، ولذلك تعلق على رفض الناس لتخليها عن العرش لعزّ الدين أيبك بقولها:

نحْنُ نُبْني الدَّوْلاتِ تَبْقَى على الدَّهْرِ	وأمّـــا أشْخَاصُـــنا فَـــتزُولُ(٢)

أهي تبغي الحكم لمصلحة مصر دون نظر إلى مصالحها الشخصية وطموحها السياسي؟!.

---

(١) عزيز أباظة،الأعمال الكاملة، ص ٤٨٨

(٢) المصدر السابق: ص ٥٣١

ولكنّ هذا المدخل يتعارض مع ما تقوله شجرة الدرّ عن مصر كما تراها وتتعامل معها:

مــا حكــمُ مِصْــرَ بِهــيّنٍ إنْ لَــمْ يُسَــاوَرْ فِــي حَــذَرْ
جَمَعَــتْ إلى أبــنائِها شَــيْئًا وأخْلاطًــا أُخَــرْ
مُتَــنابِذين فبعضُــهم يطــوِي لبعضِــهِمُ الخَمَــرْ(١)

إذا كان النسيج المصري منقسمًا إلى طائفتين: أبناء الوطن والغرباء من الوافدين، فأين تضع شجرة الدرّ نفسها؟!. إنّها من طائفة الأخلاط، فكيف لها أن تكون مصريّة خالصة صافية؟!.

في مسرحيتي " الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا" لعبد الرحمن الشرقاوي، تظهر شخصيّة السيّدة زينب بنت علي. وعلى مدى أحداث المسرحيّة يتجلّى الوعي السياسي والممارسة الواعية التي تنمّ عن تفرّد زينب. قد تكون البطولة من نصيب الإمام الحسين في المقام الأوّل، ولكن لزينب بطولة مماثلة لا تقلّ أهميّة لأنّها - بمواقفها الجريئة - تواصل مسيرة الحسين، وتبرهن على خلود أفكاره ومبادئه.

وإذا كان الحسين مثاليًّا نبيلا لا يعرف المراوغة ويؤمن باستشهاده لتتمّ رسالته، فإنّ زينب أكثر اقترابًا من الواقع الذي يمتلىء بالخسّة والغدر والانتهازيّة، والتشبّث بالمصالح دون نظر إلى المبادىء والأخلاق المثاليّة.

تقول زينب لشقيقها الحسين:

لَمْ يَكُنْ رَأْيِي أَنْ تَأْتِيَ للكُوفَةِ لَكِنَّكَ جِئْتَ
وأراهــــم خــــبـاذيلكْ(٢)

(١) المصدر السابق، ص ٥٤٤
(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: ثار الله، ص ٢٢٤

للحسين رأي ولزينب رأي مختلف، والاختلاف في الرأي لا يعني وجود خلاف حول المبادىء التي يؤمنان بها معًا. كلّ ما في الأمر أن زينب هي الأكثر واقعيّة واقترابًا من نفوس البشر الذين تحركهم المصالح والشهوات وحسابات الربح والخسارة دون نظر إلى المبادىء والمثل العليا التي يبشّر بها الإمام الحسين.

الخذلان الذي تتوقعه زينب ليس ضربًا من التشاؤم أو دعوة إلى الإحباط، ولكنه رؤية مختلفة نابعة من رأي مختلف تشكّل عبر خبرة بالمتغيّرات التي نجح الأمويون في إدخالها للإعلاء من شأن البيع والشراء وتبادل المنافع.

أخلاق ومبادىء زينب هي أخلاق ومبادئ الحسين، وكلاهما امتداد لأب دفع حياته ثمنًا للتمسّك بالقيم السامية والمبادىء الإسلاميّة الصحيحة.

لا خلاف إذن في الأصول والقواعد العامّة، ولكنّ الخلاف كلّه في الإجراء العملي المتمثّل في الحضور إلى الكوفة التي خذلت علي بن أبي طالب من قبل، وتوقن زينب أنّها ستخذل الحسين أيضًا.

ولادة بنت المستكفي - كما يقدمها فاروق جويدة - ليست مجرّد امرأة عاشقة، فهي أيضًا ذات رؤية سياسيّة مغايرة لابن زيدون . ومن هذا الاختلاف في الرؤى بينهما، تتشكّل أحد أهمّ أسباب الأزمة العاطفيّة.

ولادة معادية لكلّ ما هو مزيّف وشكلي وزائل، وليس عندها الطموح لاستعادة السلطان السياسي والنفوذ الذي كان لأسرتها الحاكمة. الحبّ عندها هو البديل المشبّع لكلّ ما أضاعته السياسة، ويأبى ابن زيدون إلا أن يجمع بين الحبّ والسلطة معًا.

هذا " الجمع" هو ما يدفع ولادة إلى التشكيك في درجة حبّ ابن زيدون لها، ففي قلبه متسع للكثير الذي يعكر صفاء ونقاء الحبّ الخالص الذي تريده وتتشبث به.

وإيمان ولادة بالحبّ لا يعني جهلها بالسياسة، فهي ترى في السياسة وتريد منها ما لايراه ويريده ابن زيدون صاحب التحالفات البعيدة عن روح الشعب الذي هو جوهر السياسة الحقيقية ذات الجدوى.

إيمان ولادة بالحبّ لا يعني أنها تدير ظهرها للسياسة، وتعيش بمعزل عن الناس، فهي تريد المصلحة العامة المرتبطة بمصالح الأغلبية دون المصالح الانتهازية التي تدوس على الآخرين.

ثانياً: المرأة والدين

أي دور يلعبه الدين في تشكيل الشخصيات النسائية في النماذج التي نتعرّض لها من المسرح الشعري المصري؟!.

إنّ العلاقة بين الفنّ والدين واحدة من أكثر المسائل التي علينا أن نواجهها صعوبة،(فنحن ننظر وراءنا نحو الماضي فنرى الفنّ والدين يبرزان يدًا في يد من أعماق ما قبل التاريخ المظلمة، ويبدو عليهما طوال قرون عديدة أنهما مرتبطان ارتباطًا لا ينفصم. وحتّى حينما خلق الفنانون العظام أعمالهم الكبيرة في عزلة واضحة عن أي عقيدة دينية، فإنّنا كلمّا أمعنا النظر في حياتهم لكان محتملا أن نكتشف في حياتهم وجود ما يمكن أن نسميه بالحساسيّة الدينيّة. ومهما يكن من شيء فإنّ من التسرّع بمكان أن ننتهي من هذا إلى أن العلاقة بين الفنّ والدين علاقة حتميّة وضروريّة، فذلك بالطبع يعتمد على ما نعنيه بالفن وما نعنيه بالدين)(١).

---

(١)هربرت ريد:معنى الفن،ترجمةهالي خشبه،الهيئة العامّة لقصور الثقافة،القاهرة،١٩٩٠،ص٤٨.

(إنّ الحاجة الدينيّة مغروسة في الشروط الأساسيّة لوجود النوع الإنساني. والبنية الاجتماعيّة/ الاقتصاديّة، والبنية الشخصيّة، والبنية الدينيّة، هذه كلها مقولات مترابطة لا تنفصل واحدة عن الأخرى)(١) إنّ الدين مكوّن رئيسي وعنصر أساسي في تشكيل الشخصيّة الإنسانيّة ولكن ما يعنينا هنا هو الدور الذي يمزج بين الذاتي والموضوعي، بين الإطار الفردي للشخصيّة والقضيّة الاجتماعيّة العامّة التي ترتبط بواقع الحياة . ومن خلال المسرحيّات التي تعرّضنا لها من قبل يمكننا أن نتوقف أمام ثلاثة محاور عامّة:

- التوافق والخلل بين الشخصيّة النسائيّة والمؤثر الديني.
- التداخل بين الديني والدنيوي في قضايا الزواج والطلاق.
- العنصر المسيحي.

تقدّم مسرحيّة " **الأميرة التي عشقت الشاعر** " لأنس داود نموذجًا لخلل العلاقة بين الشخصيّة النسائيّة والدين، بينما يقدّم عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيّتي" الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا" نموذجًا عكسيًّا للتوافق والتجانس الذي لا يعرف الارتباك.

الأميرة في مسرحية أنس داود تجمع بين الجمال الأخّاذ والمشاعر الدينية الفيّاضة، وفي الظهور الأوّل لها تكشف عن مشاعرها وهي تطوف بالكعبة" منعة نفسي" حيث "النور الربّاني".

ما تقوله الأميرة يكشف عن عمق إيمانها الذي يقف بها على عتبات التصوّف، ويبرز التعاطف مع الفقراء والانجذاب إلى البسطاء الذين يكابدون من القهر والظلم.

---

(١) اريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٠، الكويت، ١٩٨٩، ص ١٤٤.

مثل هذه البداية توحي بشخصيّة إيمانيّة قد تمارس السياسة من بوابة العقيدة الدينيّة القويّة، ولكنّ غير المنطقي هو أن تقيم الزوجة المسلمة المؤمنة علاقة عاطفيّة مع الشاعر "وضّاح اليمن". مثل هذه العلاقة غير المشروعة لا يوافق عليها الدين بطبيعة الحال، ولا مجال لتفسير العلاقة أو تبريرها بقسوة السّلطان الزّوج وظلمه وتحجّر قلبه ومشاعره. ربّما يحقّ لها ألا تحبّ زوجها وتنفر منه، ولكن ارتباط امرأة متزوّجة برجل آخر يمثّل مفارقة واضحة للإيمان الدّيني.

وكأنّما يحسّ أنس داود بالمأزق فيلحّ على طرح فكرة القدريّة التي تقف وراء هذا الحبّ، فكأنّه يبرّيء الأميرة التي لا تملك مقاومة القدر!.

تقول زهراء:

هذا الشاعرُ موعودٌ مِنْ قِبَلِ الأقدارِ بِمَوْلاتِك
مكتوبٌ مِنْ بَدْءِ البَدْءِ فــــلا مَهْـــــــرَبْ(١)

وتقول الأميرة نفسها:

لـــــــــنْ أَصْحَـــــبَ غَيْرَكْ
هذا قَـــــــدَرِي أَوْ قَــــدَرُكْ(٢)

هذا التأكيد على القدريّة والحتميّة لا ينفي أنْ تغلغل المشاعر الدينيّة قادر على مواجهة العلاقة غير الشرعيّة، والمأزق كلّه يكمن في الانطباع الأوّل الذي خلقته الأميرة بظهورها ذي الصبغة الدينيّة. ولو اختفى هذا المشهد المبكر لاستقامت الشخصيّة التي لا ينمّ سلوكها ولا تكشف أقوالها عن تديّن حقيقي.

أليست هي التي تقول:

هَلْ أَعْطاكَ اللهُ المِفْتاحَ ونامْ؟!(٣)

---

(١) د. أنس داود: الأعمال الكاملة: ص ٣٣٧

(٢) المصدر السابق: ص ٤٢٤

(٣) المصدر السابق: ص ١٤٠

الدين إذن ليس عنصرًا أصيلا من عناصر تشكيل شخصيّة الأميرة، وإقحام المشهد الأوّل هو المتسبّب في الخلل والارتباك الذي يسم الشخصيّة طوال المسرحيّة.

ويختلف الأمر تمامًا في مسرحيتي الشرقاوي حيث شخصية السيّدة" زينب بنت علي" التي تقدّم نموذجًا للمؤثّر الديني الناضج المتكامل.

زينب تحبّ الحسين بحكم عاطفة الإخوّة، ولكنّها تضيف إلى رابطة الدمّ بعدًا دينيًا لأنّ الشقيق هو الإمام العلم الذي يرمز إلى الدّين ويمثّل ركنًا من أركانه الشامخة:

أنت ركن الدين والدنيا(١)

إنّ شخصيّة زينب لا يمكن أن تفهم بمعزل عن قوتها النابعة من الإيمان الدّيني والعقيدة الراسخة. بفضل هذه القوّة الإيمانية تتجلّد زينب في مواجهة خبر قتل زوجها وابن عمها، ذلك أنّها تتعامل مع موته من منطلق إسلامي يرفض التعبير عن الموت بالطقوس الجاهليّة، وترى أنّ الموت حقّ لابد أن يذوقه الجميع:

لَـــنْ يَخْلُدَ أَحَدُ فِي الدُّنْيا فَهِيَ مَجازُ الأبْــرَارْ

الدُّنْيَـــا لَيْسَـــــتْ دارَ قَــــرَارْ

فَصَـــــبْرًا صَبْـــــرًا يا فَتَيَـــاتْ(٢)

صمودها مبرّر بإيمانها الرّاسخ وإرادتها القويّة، والدّين عندها سلوك وممارسة بقدر ما هو مفردات نظريّة ومقولاتٌ عامّة.

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: ثأر الله، ص ١٤٠

(٢) المصدر السابق: ص ٢١٨

إنّ زينب لا ترى في الحزن عارًا ولا ترى في إظهار مشاعر الحزن ما يعيب، ولكنّها ترفض الاستسلام للحزن والانسحاق أمام طقوسه. سرعان ما تتماسك زينب لتواجه الخطر الذي يهدّد الإسلام والمسلمين بعد استشهاد الإمام الحسين، وهي ترى في هذه المواجهة ترجمة صادقة لإيمانها بالدّين وحبّها لشقيقها الإمام، ذلك أنّ عبث المنتصرين قد دفعهم إلى تهديد الشريعة نفسها: الشريعة التي مات الحسين ليدافع عنها.

في مسرحيّتي عزيز أباظة " العبّاسة وقيس ولبنى "، يظهر الدور الاجتماعي للدّين في قضيّتي الزّواج والطلاق حيث يمتزج الديني بالدنيوي والشرعي بالاجتماعي. لقد حدّد الإسلام للزّواج مجموعة من القواعد والشروط التي تنهض على أساس منطقي قوامه التكافؤ بمقاييس تتجاوز الطبقيّة والعنصريّة، وفي الممارسة الاجتماعيّة تظهر قواعد وشروط وأعراف لا علاقة لها بما شرعه الإسلام. وثمّة زيجات تتعرّض للفشل والانهيار لغلبة الاجتماعي على الديني، وللتمسّك بالشكليّات الاجتماعيّة والعصبيّة على حساب القواعد الإسلاميّة الصحيحة، ومن ذلك زواج العبّاسة بجعفر البرمكي . ولعلّ في الحوار بين " العبّاسة" و" عليّة" ما يكشف عن جوهر الأزمة ومحاولة تسخير الدين لتحقيق مصالح وأغراض وأهداف لا علاقة لها بالدين وقواعده:

العبّاسة: أَعْجَمِيٌّ، قالَ لا يَرْقَى إلى بيتِ النُّبُوَّهْ

عليّـــة: كُلُّ فُتْيَا حَقَّقَتْ شَهْوَةَ طَاغٍ فَهِيَ نَزْوَهْ

العبّاسة: أَبْرَمَ العَقْدَ بإيجابٍ صَحِيحٍ وقَبُولْ

لِمْ قالَ الحِلُّ للبينْ

هُرَاءٌ ما يقولْ

عليّـــة: غَيْرُ ذا ما شَرَعَ اللهُ وَمَا سَنَّ الرَّسُولْ(١)

---

(١) عزيز أباظة: الأعمال الكاملة، ص ١٥٣

الزّواج صحيح وشرعي تحقق فيه شرطا الإيجاب والقبول، ومن المنظور الديني فإنّ التكافؤ قائم ولا يشكك فيه ما يقال عن غياب التجانس والندّية بين الزّوجة المنتمية إلى بيت النبوّة والزّوج المنحدر من أصل أعجمي! لاشك في صحّة الزّواج، والتحايل العنصري هو الذي يفسده ويهدده ويدفع عليّة إلى القول بمخالفة ما يحدث لما شرعه الله ورسوله.

التكافؤ الذي ينادي به الإسلام لا علاقة له بالأبّهة والتظاهر، ذلك أنّ جوهره ديني. وبهذا المقياس فإنّ البرمكي زوج مناسب، والذي يطعن في كفاءته وأهليّته مردود على العنجهيّة والعنصريّة وليس إلى الدّين.

ما تقوله العبّاسة في إيجاز هو ما يهدف إليه الإسلام الصحيح:

لا أُبَالِي كفاءةَ الزّوْجِ إنْ لَمْ ... تَكُ فِي فَضْلِهِ وفِي أخْلاقِهِ(١)

ليست الكفاءة في الدّم العربي النّقي، ولكنّها في الفضل والأخلاق.

وإذا كان الإسلام قد حدد قواعد وشروط للزّواج بما يتناسب مع الفطرة السويّة للإنسان، فإنّه قد شرع الطلاق أباحه وفق قواعد وشروط إنسانيّة لا انتهاك فيها لحقوق المرأة ولا انتصار فيها لشهوات الرجل. والأزمة التي تتعرّض لها علاقة الزّواج بين قيس ولبنى تكشف عن مشاعر الغيرة التي تستشعرها أمّ قيس تجاه لبنى، ولكنّ الأمّ تأبى إلا أن تضفي على رغباتها طابعًا دينيًّا!

طاعة الوالدين من قواعد الدين الإسلامي، والتمرّد عليهما فعل يغضب الله. ولكنّ الله لا يرضى بالظلم الذي تطالب به أمّ قيس، وقيس نفسه - مع حبّه لأمّه - يذكرها بما تنساه:

هَلْ تَذْكُرِينَ اللهَ.. إنّ الله لَمْ ... يَأْمُرْ بِأنْ تَرِدَ النُّفُوسُ رَدَاهَا
لَمْ يَشْرَعِ اللهُ الطلاقَ لِغَايَةٍ ... حَمْقَاءَ رَوّاهَا الهَوَى وغذاهَا
اللهُ قَدْ شَرَعَ الطلاقَ تَحَرُّزًا ... مِنْ بُغْضَةٍ وشَقَاوَةٍ يَأْبَاهَا(٢)

---

(١) عزيز أباظة: الأعمال الكاملة، ص ٢٠٤

(٢) المصدر السابق ص ٦٥

الطلاق في الإسلام ليس لتصفية الحسابات، ولكنه وسيلة للخلاص من الشقاء عندما تستحيل العشرة وتسود الكراهية ويسيطر الخلاف.

وأمّ قيس تعرف جيّدًا أنّ العلاقة بين ابنها وزوجه تخلو من كلّ ما يستوجب الطلاق، وهي عندما تدعوه إلى طاعة الله من خلال طاعتها لا تفعل أكثر من التحايل باسم الدّين من أجل أغراض لا علاقة لها بالدّين!.

في مسرحيّة "**ليلى والمجنون**" لصلاح عبد الصبور مسيحيون لا يشعرون بأنّهم مختلفون لأنّهم يندمجون في نسيج عامّ يتسع لهم دون تفرقة أو تمييز.

وفي مسرحيّة " **وطني عكّا**" يحارب الفلسطينيون من أجل قضيّتهم العادلة دون تركيز على مسألة الخلاف الديني كما تقول ليلى:

نَحْنُ لا نَعْرِفُ في هذا يَهُودًا ولا مَسِيحيين

أَوْ نَعْرِفَ حتى مُسْلِمِين

إنّما نَعْرِفُ قُوَاتِ احْتِلالٍ تَغْتَصِبْ(١)

وعندما تدعو أمّ رشيد بتحقيق النصر " بحقّ تلاوة القرآن" تتدخل ليلى كأنّها تستكمل الدعاء:

يا خَالِقَ والتوراةِ والإنجيلْ(٢)

وفي مسرحية" **البحر**" لأنس داود معالجة جريئة شجاعة لقضيّة العلاقة بين المسلمين والمسيحيين، فهي تعرض لقصّة حبّ بين شاعر مسلم وراهبة تركت الدير من أجله.

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: وطني عكا، ص ٢٦

(٢) المصدر السابق: ص ٥٤

في المسرحية انتصار لإنسانية الإنسان التي لا تتبخر وراء أسوار الأديرة، وفيها انتصار للحبّ الذي يتغلغل في أعماق أي وكلّ إنسان لأنه جزء من تكوينه الغريزي، وفيها - أيضًا - معالجة لهمّ وطني يتوافق في زمن كتابة المسرحية - ١٩٨٧ - حين هبّت رياح ما يسمّى بالفتنة الطائفية لتهدّد التماسك الوطني المصري الذي يعتمد على التجانس والتوافق الكامل بين المسلمين والمسيحيين في إطار الانتماء المصري الوطني.

عندما تقول مارية:

أَعْشَـــــــقُ هذا الوطنَ الرَّغْدَ
أخشى أَنْ يَتَشَظّى فِي زَوْبَعةِ الرَّمْلِ
أَنْ تُدْرِكَهُ عَـــــاصِفةُ الرَّعْـد (١)

فإنّ المقولة تنصرف إلى زمن كتابة المسرحية، وليس إلى زمنها التاريخي، ومن مزيج العشق والخوف تتشكل شهادة معاصرة عن فتنة تهدد بالأخطار، وصلابة قادرة على المقاومة.

---

(١) د. أنس داود: الأعمال الكاملة، ص ٨٤١

المبحث الثانى

نمــاذج صــور المــرأة

أ) صورة الأمّ :

فى توقفنا أمام صورة الأمّ فى المسرح الشعرى المصرى، راعينا قدر الاستطاعة - تقديم نماذج متنوّعة للتعبير عن أنماط مختلفة لشخصيّة الأمّ. بدءا من الأمّ التقليديّة التي تنذر حياتها لأداء رسالتها المقدّسة معرضة عن كلّ ما عدا ذلك من مغريّات، وصولاً إلى الأمّ - الرّمز ذات الأثر الفنّى الفعّال في تشكيل شخصيّات أبنائها، مع تقديم شهادة على عموم العصر، مرورًا بالأمّ التي تتطرّف في حبّ ابنها بحيث تصل إلى درجة الغيرة السامّة التي تفسد بها - دون قصد أو وعي - حياة من تحبّ.

تمثّل "أمّ رشيد" في مسرحيّة "وطني عكّا" لعبد الرحمن الشرقاوى نموذجًا للأمّ التقليديّة حيث الأمومة مرتكز حياتها والهمّ الأساسى الذي تعيش من أجله. ولأنّ "أمّ رشيد" فلسطينيّة تكتوي بنيران القهر الصهيوني، فإنّها تجمع في شخصيتها بين الأمّ "العاديّة" الحقيقيّة والأمّ التي تمثّل رمزًا لوطن سليب يتعذّب أبناؤه ويتشتتون بين السجن والمنفى والغربة داخل الذات.

ابنها "رشيد" سجين تبدأ المسرحيّة وهي لا تعرف عنه شيئا:

أنا لا أعرفُ فِي أيِّ سِجُونِ الأرضِ يَحْيَا(١)

لقد اختارت "أمّ رشيد" دور الأمّ وقنعت به مضحية بدور الزوجة بعد أن ترملت في ريعان شبابها:

أنا ذِي أُرْمِلْتُ فِي العِشْرِين، لكنّي وهَبْتُ العُمرَ لابْنِي
لَمْ يَكُنْ أَيْسَرَ مِنْ أَنْ أعرفَ الحُبَّ ومِنْ أَنْ أَتَزَوّجْ(٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: وطني عكا، ص ١٤.

(٢) المصدر السابق ص ٩٥.

في العشرين فقدت زوجها وتخلت عن دور الزوجة قانعة بأن تهب عمرها كله لابنها. لم يكن الزواج مرة أخرى صعبًا، ولم يكن الحب بعيد المنال، ولكنها رأت في الأمومة رسالة سامية تستحق التفرّغ الكامل وتستدعي أن تضحي في سبيلها بكلّ متعة أخرى. المجتمع لم يجبرها على أن تعيش أرملة وأمًا، فالاختيار ذاتي وليد اقتناع حرّ بجلال الأمومة من ناحية واستحالة الجمع بين وظيفة الأمّ وأي وظيفة منافسة لها من ناحية أخرى:

لَيْسَ فِي الإِمْكَانِ أَنْ أَجْمَعَ فِي جَنْبِي مَا بَيْن فؤادِ
الأمّ يـــــا إيمـــــي وَوُجـــدانِ عَشِيقَـةْ(١)

الممارسة التي اختارتها "أمّ رشيد" ليست قانونًا صارمًا فالأمر مجرّد اختيار يعبّر عن قطاع لا يستهان به من النساء اللاتي ينتصرن للأمومة ويضحين في سبيلها بالحبّ والزّواج.

وإذا كانت "أمّ رشيد" امرأة عاديّة من عامّة الشعب، فإنّ "أمّ الخديو" في مسرحيّة "عرابي زعيم الفلاحين" تنتمي إلى قمّة السّلطة. ولكنّ الأمّ تبقى أمًّا، ولا يؤثّر في دورها أن يكون الابن هو الخديو إسماعيل.

لا تتوقف أمّ إسماعيل عن ممارسة دورها التربوي والتوجيهي، وفي عبارة موجزة آمرة ناصحة تقول لابنها كأنها تذكرة بما لا ينبغي نسيانه:

إنّما أنتَ مَلِكْ(٢).

هو "ملك" بالنسبة للآخرين من الرعيّة المحكومين، أمّا عندها فهو ابن لا يجوز له أن يرفع صوته في حضرتها:

تَرْفَعُ الصَّوْتَ عليّ؟ إنَّني زَوْجَةُ إبراهيم بَاشا(٣)

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٦.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: عرابي زعيم الفلاحين ص ٨٥.

(٣) المصدر السابق،ص ٦٠.

أهو الفخر بزوجها "أبو" إسماعيل أم أنها التذكرة - بشكل غير مباشر - بأمومتها التي لا ينبغي أن تنسى حتّى لو تحوّل الابن إلى ملك يهابه الجميع؟!.

ويختلف دور الأمّ كثيرًا في مسرحيّة "قيس ولبنى" لعزيز أباظة. أمومة أمّ قيس تنعكس سلبًا على علاقتها مع لبنى زوج ابنها، وهو انعكاس متطرّف يجعل شعور الغيرة من لبنى هو الملمح الأكثر بروزًا في تشكيل شخصيّة الأمّ.

قد تكون هذه الغيرة المدمّرة تعبيرًا عن الحبّ الجارف الذي تكنّه أمّ قيس لابنها، ولكنّ هذا النمط من الحبّ في الوقت نفسه - أهم أسباب تعاسة الابن وحيرته.

تشهر الأمّ سلاح "العقم" في وجه لبنى، وبهذا السلاح المشكوك في حقيقته تدفع بإصرار ناحية الطلاق. ولا يمكن القول بأنّ الأمّ بفعلها هذا تترجم عن مشاعر ابنها وتسعى إلى تحقيق رغباته، ذلك أن قيسًا لا يهتم بمسألة الإنجاب مفضّلًا أن يواصل حياته مع لبنى التي يحبّها دون شروط يعي أنّ أحدًا لا يملك أن يحققها بمعزل عن قضاء الله وإرادته وقدره:

إنْ تُنجِبي فَأنَا لِعَهْدِكِ حَافِظٌ   أوْ لا فَحُـبُّكِ قَاهِـرٌ ومُقِـيمٌ(١)

الطلاق رغبة الأمّ دون ابنها العاشق المستسلم لإرادة الله. أمومة أم غيرة تلك التي تمارسها أمّ قيس؟ أهو الحبّ لابنها أم السخط والكراهية للبنى ما يدفع أمّ قيس إلى التشبث بالطلاق والإصرار عليه والسعي إلى الوصول إليه بكلّ السبل؟!.

الأمر - كما تكشف عنه أحداث المسرحيّة - يبدو أقرب إلى كراهية لبنى والرغبة في الانتقام منها لأنّها استأثرت بقلب الابن. والدليل على هذا أنّ أمّ قيس

---

(١) عزيز أباظة: الأعمال الكاملة، ص ١٤٠.

ترفض حلا معتدلا يطرحه الأب وهو الإبقاء على لبنى زوجًا لقيس مع زواجه من أخرى قادرة على الإنجاب إذا صحّ أن العقم مسئولية لبنى .

إذا كانت الرغبة في الإنجاب هي دافع الأمّ للإصرار على الطلاق، فإنّ ما يطرحه الأب يقدّم علاجًا لا يفسد العلاقة الزوجية القائمة.

ولكنّ أمّ قيس لا ترضى بالحلّ البديل وتواصل تشبّثها بالطلاق! العقم إذا ليس هو المسئول عن رغبة أمّ قيس في إخراج لبنى من حياة ابنها، والسبب الحقيقي يكمن في التخلص من الزوجة المحبوبة التي سيطرت على قلب قيس وأزاحت الأمّ.

لا مجال للشك في حب أمّ قيس لابنها، ولكنّ التعبير عن الحب يقود إلى نتائج وخيمة لأنّه يختلط بمشاعر الغيرة وتشوبه الكراهية والرغبة في الثأر والانتقام.

أمّ رشيد وأمّ إسماعيل وأمّ قيس أمّهات لهنّ حضور ووجود ملموس في النصوص المسرحيّة، أمّا في مسرحيّة "مأساة الحلاج" فإنّ صلاح عبد الصبور يقدّم أمًّا غائبة ذات حضور قوي مؤثر بالنسبة لابنها السجين. لا تظهر الأمّ بشكل مباشر صريح، ولكنّها حاضرة في أعماق ابنها وذات تأثير بالغ الأثر على أفكاره وسلوكه وشخصيّته.

أمّ السجين هذه، مثل أمّ رشيد، نذرت عمرها كلّه لابنها وتفرّغت لبناء مستقبله الذي ترجو أن يكون زاهرًا، ولكنّ الأحلام لا تتحقق، وتموت الأمّ الكادحة بعد أن عاشت جائعة حالمة.

أُمِّـــي مـــا مَاتَتْ جُوعًا ، أُمِّي عَاشَتْ جَوْعَانَهْ
ولِذَا مَرِضَتْ صُبْحًا، عَجِزَتْ ظُهْرًا، مَاتَتْ قَبْلَ اللَّيْلِ(١)

---

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ص ٢١٩.

الأمّ - الغائبة الحاضرة -، أسهمت بشكل فعّال في تشكيل شخصيّة ابنها السجين الثائر الناقم، بقدر ما هي شاهدة على تردّي الأوضاع الاجتماعيّة التي يسودها القهر والظلم وتسيطر عليها آفات تكوّن رؤية ساخطة للابن السجين الذي يحمّل المجتمع كلّه مسئوليّة موت أمّه.

ولأنّ المجتمع هو المسئول، فإنّ ردّ الفعل يتّخذ صورة الموقف الفوضوي الرافض المتمرّد.

وللشاعر سعيد في مسرحيّة "ليلى والمجنون" تجربة مماثلة في المرارة وفي ردّ الفعل المترتّب عليها.

في غرفة التذكارات السوداء لسعيد أب ميّت، وأمّ فقيرة يدفعها الاحتياج إلى الزّواج من رجل يتلذّذ بالقسوة. أمّ سعيد لم تتزوّج رفضًا لدور الأمّ، ولكنّها دُفعت إلى الزّواج بعد أن انهارت أسلحة مقاومتها وباعت كل ما يمكن بيعه، لم يكن زواجها إلا وسيلة لم تعد تملك غيرها لمواصلة الحياة والاحتفاظ بابنها بعيدًا عن دائرة الموت جوعًا. زوج الأمّ البغيض أحد الذين أثروا في شخصيّة سعيد وجعلوه إنسانًا كارهًا للحياة وناقمًا عليها، أو كما يقول سعيد عن نفسه:

صَنَعَتْ مِنّي الأيَّامُ المُرَّةُ إنْسَاناً مَهْزُوماً(١)

أمّ سعيد لم تتنكر لأمومتها منحازة إلى الزّوج، ذلك أن زواجها لم يكن إلا بدافع الحرص على ابنها المحاصر بالحرمان، وإذا كان الاختيار سيّئا، فإنّ المسئوليّة لا تخصّها وحدها. المجتمع كلّه هو المسئول عن اضطرار الأمّهات إلى اللجوء للزّواج لمجرّد مواصلة الحياة والحصول على الحدّ الأدنى من الاحتياجات المادّيّة التي لا يوفّرها النّظام الاجتماعي الفاسد.

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٣٤.

وفي مسرحية "بعد أن يموت الملك" يقدم صلاح عبد الصبور نموذجًا لامرأة تحنّ إلى الأمومة.

المرأة - الملكة زوجة لملك عقيم، وأبّهة المُلك لا تحول دون الحنين إلى أداء الوظيفة الأسمى؛ الأمومة.

إن عقم الملك يتجاوز المعنى الذاتي الضيق إلى الأفق الرمزي الرحيب، وغياب المستقبل هو المستهدف من سيطرة العقم قبل أن يموت العقيم، وتبقى سطوته حائلا دون الانطلاق لتحقيق الخصوبة.

في حياة الملك الذي يفشل في إلهاء الملكة - الرمز، تصرخ الملكة في لوعة الشوق وليد الحرمان:

لَيْـــسَ لَنـــا طِفـــلْ

لَيْـــسَ لَنـــا طِفـــلْ

وبمجرد موت الملك والشعور بالخلاص في تسلطه وجبروته، تتخذ الصرخة شكلا مختلفا هو بمثابة الامتداد للحلم الدائم:

ســـــأنالُ الطِفْل

ســـــأنالُ الطِفْل

ســـــأنالُ الطِفْل(١)

التعامل مع الملكة في إطار واقعي تقليدي قد يقود إلى القول بأنها امرأة غير أخلاقية، أمّا التعامل في إطار رمزي فيصل بنا إلى جوهر المعنى الذي يستهدفه صلاح عبد الصبور على اعتبار أنها حاملة شعلة الأمومة المقدسة.

---

(١) المصدر السابق: ص ٥٨.

(ب) صورة الأخت

نتعرّض لشخصيّة الأخت في المسرح الشعري المصري من خلال ثلاثة نماذج: العبّاسة في المسرحيّة التي تحمل اسمها لعزيز أباظة، والسيّدة زينب بنت علي في مسرحيّتي "الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا " لعبد الرحمن الشرقاوي، وأزهار في مسرحيّة "الخديوي" لفاروق جويدة.

العبّاسة شقيقة خليفة المسلمين أمير المؤمنين هارون الرشيد، والسيّدة زينب شقيقة الإمام الثائر الشهيد الحسين بن علي، أمّا أزهار فشقيقة لإسماعيل المفتش الذي هو بدوره شقيق بالرّضاعة للخديو إسماعيل.

ولعلّ أوّل ما يلفت النظر في نموذج الأخت في النصوص التي نتوقف عندها هو بروز الإطار السياسي ممتزجًا بالعلاقة الذاتيّة في تشكيل الشخصيّات النسائيّة التي نحن بصدد الحديث عنها.

العبّاسة تعيش عصرًا يموج بالأحداث السياسيّة الساخنة، وهي تتورّط في هذه الأحداث التي يتمثّل جانبها الذاتي في الصّراع غير المتكافيء بين شقيقها الرّشيد وزوجها يحيى البرمكي.

والسيّدة زينب تؤازر شقيقها الحسين في كفاحه السياسي العسكري ضدّ الدولة الأمويّة، وفي خضمّ الصّراع العنيف تفقد زوجها المناصر لأخيها قبل أن تكتوي باستشهاد الحسين نفسه.

وتقف أزهار شاهدة ثمّ مشاركة في العراك السياسي الملتهب الذي يموت فيه شقيقها بمعرفة عشيقها الخديو !.

الملمح الثاني الذي يستحق الانتباه هو إطلالة الموت كعنصر مشترك في تشكيل شخصية الأخت في المسرحيات الثلاث: موت الشقيق غدرًا وظلمًا عند الشرقاوي وجويدة، وموت الزوج بيد الشقيق في مسرحية عزيز أباظة.

يسهم الموت في إخفاء ملامح مأساوية على شخصيتي السيّدة زينب وأزهار مثلما يساعد في اشتعال الصراع الداخلي الذي يثري شخصية العبّاسة عند عزيز أباظة.

الملاحظة الثالثة أنّ الشخصيات النسائية الثلاث تنحاز موضوعيًا وفنيًا ـ لأسباب متباينة ـ إلى الأخ دون الزوج أو الحبيب، فكأنّ رابطة الدمّ القدسيّة بين الأخت وشقيقها هي الأكثر أهميّة وصمودًا، والأوفر تفوقًا عند المقارنة برابطة الزوجيّة والحبّ.

أزهار ليست زوجًا للخديو إسماعيل، وليست عشيقة عابرة له، فهي "موجودة" في حياته دون عناء البحث عن تسمية واضحة صريحة لطبيعة العلاقة التي تربط بينهما. أزهار نفسها هي التي تقول:

عِشْـــــرُونَ عَـــــامًا فِـــي بَلاطِكَ

لا زواجَ .. ولا وفاءَ... ولا رجاءَ ... ولا كرامةْ (١)

العلاقة غير المحدّدة لا تمثّل مشكلة عند أحد، وهو ما يعني أنّ الأمر عادي مألوف في البلاط الخديو؛ بل إنّ الشقيق المشترك ـ وبحياديّة كاملة باردة ـ يتلقى شكاوى أزهار والخديوي معًا!!.

في إطار ما تعانيه أزهار من إهمال الخديو واستهتاره، وهو ما يمثّل الهمّ الأساسي في عالمها الأنثوي، يبدو مقحمًا كلّ الإقحام أن تردّد المرأة أفكارًا وآراء لا تناسبها ولا تتوافق مع وعيها وهمومها. ويترتب على هذا الخلل في بناء

---

(١) فاروق جويدة: الخديوي، ص ٤٠.

شخصية أزهار أن يكون رد فعلها على قتل شقيقها - بترتيب الخديوى - مجرّد خطاب إنشائي مصنوع يعقبه هروب من القصر، وهو الهروب الذي يثير غضب وسخط الخديوى كأنّ كارثة قد وقعت وتهدّد ملكه وسلطانه!. إنّ هذا الهروب، وما يعقبه من أحداث وتداعيات، يفجّر مشكلة فنيّة ذات بعدين متداخلين.

البعد الأوّل: إذا كان الفرار من القصر بمثل هذه السهولة واليسر، فلماذا لم تهرب أزهار منذ البدء؟!.

البعد الثاني: أي خطر يمثّله هروبها بحيث يصاب الخديو إسماعيل بكلّ هذا الذّعر والهلع؟!

وثمّة سؤال مهمّ لا نجد إجابة فنيّة مقنعة له في المسرحيّة: هل نمت العواطف التي تكنّها أزهار لشقيقها فجأة ؟!.

ليس في أحداث المسرحيّة - قبل قتل الأخ - ما ينبيء عن هذا الحبّ الذي يبرّر فعل الأخت وثورتها التي هي مزيج من التشنّج الإنشائي، وأفكار المؤلّف التي تبتعد كثيرًا عن حدود الشخصيّة وقدراتها.

لا تعاني أزهار من مشاعر التمزّق والتردّد بين شقيقها وعشيقها، ولكنّها - بإرادة المؤلّف وحده دون ضرورة فنيّة مقنعة - تخسر الاثنين معًا وتتحوّل إلى شخصيّة جديدة هلاميّة بلا جذور.

شخصيّة العبّاسة أكثر استقامة وغنى وتأثيرًا، فهي ممزّقة بين حبّها المشروع للزّواج، وواجبها المنطقي تجاه الشقيق. وعندما يصبح الجمع بينهما مستحيلا، فإنّها لا تملك إلا الاستقرار - وإن تكن غير راضية أو قانعة - في جبهة الأخ.

لم يكن زواج العبّاسة وجعفر البرمكي تقليديًّا، ذلك أنّ شقيقها الرشيد كان يستشعر منذ البدء أنّه زواج غير متكافيء، ولذلك فقد تمّ في السرّ ولم يصل بعد إلى حدّ التنفيذ والممارسة الفعليّة.

كيف لقرشيّة عريقة الحسب والنسب أن تتزوّج أعجميًّا ؟!.

قد يكون جعفر زوجًا مثاليًّا من المنظور الدّيني الصحيح بالمقاييس الموضوعيّة العادلة في تقييم الرجال وتعريف الكفاءة، ولكنّ المنطق العنصري يسلب من البرمكي كلّ ميزة إيجابيّة لمجرّد أنّه غير عربي.

ثورة العبّاسة ضدّ الظلم تطول أخاها الرشيد بطبيعة الحال، على اعتبار أنّه يمثّل ذروة النظام الاجتماعي الذي يحول بينها وبين ممارسة الحياة الطبيعيّة المشروعة لكلّ امرأة متزوّجة، ولكنّ هذه الثورة مهما تشتدّ وتعنف - لا تفسد رابطة الدمّ ولا تهدّد علاقة الأخوّة بين العبّاسة والرشيد.

عندما تتحوّل صداقة الرشيد وجعفر إلى عداوة تدفع أمير المؤمنين إلى الأمر بقتل زوج أخته، فإنّ العبّاسة تتدخّل مستجدية كاشفة عن أزمة الانتماء المشترك الذي يشطرها، إنّها زوجة وأخت، وما يهدّد زوجها من هلاك يهدّدها بالتبعيّة، ويبرز خطابها الذي تسيطر عليه لغة التوسّل ومشاعر الخوف والانهيار:

إنْ كَانَ عَيْنَ العَدْلِ مَا أزْمَعْتَهُ فارحمْ - رُحِمْتَ - شَبَابَهُ وشَبَابي(١)

في لحظة الخطر الداهم يتوارى المنطق، وتتلاشى فكرة المناقشة، ولذلك لا تنطلق العبّاسة في خطابها لأخيها من منطلق الدّفاع عن جعفر ونفي أخطائه، بل هي تراهن - في المقام الأول - على عفْو أخيها وتسامحه. العدل الذي يطيح برأس جعفر أم الرحمة التي تُبقي عليه حيًّا ؟!.

---

(١) عزيز أباظة: الأعمال الكاملة، ص ٢٧٧

يموت الزوج فيخلف الحزن والأسى، ويحيا الأخ فيستمرّ الولاء له والإخلاص لدولته. إذا كانت "أزهار" تثور على الخديو بعد قتله لشقيقها غدرًا وظلمًا، فإنّ العبّاسة لا تسلك السبيل نفسه عندما يقتل أخوها زوجها، ذلك أنّ ولاءها مستمر للسّلطة التي ينتميان إليها معًا:

وبَقَــاءُ دولــتِهِ المَنِـيفَةِ تَحْــتَهُ أَبَـدًا ، وتَحْـتَ الصَّيْدِ مِـنْ أَعْقَابِـهِ(١)

صيان عرش أخيها والإبقاء على دولته، هذا هو الهدف الأسمى على الرّغم من مصير الزّوج!.

أهم أوجه الاختلاف بين السيّدة زينب من ناحية، وأزهار والعبّاسة من ناحية أخرى، أنّ الإمام الحسين لا يمثّل مجرّد شقيق بالنسبة لزينب، كما هو الحال بالنسبة لجعفر البرمكي وإسماعيل المفتش، فالحسين عند زينب بمثابة الابن من حيث العاطفة والإمام من حيث العقيدة فضلًا عن وضعه كشقيق.

تختلط مشاعر الأخوّة بمشاعر الأمومة في قلب السيّدة زينب، كما يتجلّى في قولها المباشر لشقيقها الحسين:

أنـــــــا أُمُّـــــــكَ مُنْذُ قَضَتْ أُمُّكْ
فقدْ أوصَتْنِي وهيَ تَمُوتُ ألا أغْفَلَ عَنْ أخَوَيّ
قالـــــــتْ لِي كُونِي أُمَّهُما مِنْ بَعْـــدِي(٢)

ومن ناحية أخرى فللإمام الحسين مكانته الدينيّة التي تجعله علمًا من أعلام المسلمين ورمزًا شامخًا من رموز الإسلام، وما قد يهدّده من خطر ويلحق به من أذى لا يمثّل مصيبة عند آله فحسب، بل يمثّل أيضًا كارثة تلحق بالمسلمين جميعًا.

الإمام الحسين عند زينب - كما تقول - "ركن الدّين والدنيا"، فضلًا عن كونه الأخ الشقيق الذي أوصتها به الأمّ - السيّدة فاطمة الزّهراء - قبل موتها.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٩

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائرًا، ص ٦٧.

من هذا المزيج المركب تكتسب شخصية زينب مكانتها البارزة في مسرحيتي الشرقاوي، ومفتاح الشخصية هو زينب - الأخت التي تصمد وتقاوم وتعاني من منطلق الأخوة في المقام الأول. وبفضل هذا المزيج نفسه يتوارى الجميع إلى جوار الحسين: الزوجة والزوج والأبناء جميعًا. ويبدو مبررًا أن يخفت حزن زينب على زوجها وآل بيتها مقارنة لحزنها على ما يهدد الأخ الإمام، الرمز والأمل.

حب زينب لأخيها الحسين هو الحقيقة الثابتة واليقين الراسخ والشعور المهيمن، وإلى جوار حبه يتضاءل ويتلاشى كل حب وانتماء، إذا كانت مشاعر الأخوة كافية لثورة أزهار على الخديو ونسيان العباسة لقتل زوجها، فكيف إذا كان الأخ هو الإمام الحسين الذي تتجسد فيه - إلى جانب الأخوة - رموز وقيم دينية تجعل منه مرادفًا للعقيدة والمبادىء السامية؟!.

الانحياز للأخوة في النماذج التي استعرضناها لا يقلل من شأن ومكانة الزوج والحبيب، ولكن رابطة الدم الأصيل تبدو أكثر رسوخًا بالانتماء الطارىء بالزواج، وهو انتماء قابل للتغيير والانفصام على النقيض من رابطة الأخوة المقدسة.

الخاتمة

كان موضوع هذه الدراسة " **صورة المرأة في المسرح الشعري المصري**"، وقد تمت معالجة القضية (موضوع البحث) في تمهيد وثمانية فصول.

عُني الفصل الأول بدراسة صورة المرأة في مسرح أحمد شوقي الذي يُعدّ رائد المسرح الشعري بلا منازع، فهو الذي أوجد هذا الشكل من فنون الإبداع، ومهّد لمن بعده طريق المواصلة والتطوير. ويرى كثير من النقاد والباحثين أنّ أحمد شوقي قد وقع مسرحه في كثير من العيوب الفنية منها: مبالغته في الاعتناء بالشعر الغنائي، وتقليل اهتمامه بقواعد الكتابة الدراميّة الذي أثر بدوره على بناء الشخصيات، وسلاسة ومنطقيّة تطوّرها، فإنه على الرّغم من ذلك يُعدّ من أشهر روّاد المسرح العربي الحديث، إذ يعبّر مسرحه عن قضايا عامّة بالغة الأهميّة، من منطلق حبّه للتاريخ وتعلقه بأحداثه وأبطاله، كما أنه يتناول هموم ومشاكل المرأة بما يكشف عن إيمانه بأهميتها وتقديره لخطورة وجلال دورها. ومن خلال شخصيّات ذائعة الصيت تاريخيًا لأسباب عاطفية وسياسيّة، مثل ليلى وعبلة وكليوباترا، ومن خلال شخصيات أخرى معاصرة واقعية أقرب إلى العاديّين من الناس، استطاع أمير الشعراء ورائد المسرح الشعري أن يقدّم شهادة موضوعيّة وفنيّة بالغة الثراء والعمق، وهي الشهادة التي توقفت أمامها الدراسة في ثنايا الفصل ونبّهت إليها. وقد تستدعي بعض معالجات ورؤى واجتهادات شوقي - كموقفه من الملكة كليوباترا مثلا- درجة من الاختلاف التاريخي، فضلا عن الاعتراضات والمآخذ الفنيّة البنائيّة، ولكن يُحسب للرائد الكبير أنه اقتحم المجال بشجاعة، وقدّم معالجة متميّزة تنصف المرأة وتعلي من شأنها، حبيبة وزوجًا وملكة، في إطار انتماء أشمل لعمومْ الأسرة الإنسانيّة.

وعُني الفصل الثاني بدراسة صورة المرأة في مسرح عزيز أباظة، وأباظة هو الرائد الثاني الذي حمل الرّاية بعد شوقي في مجال المسرح الشعري،

متشبثًا بالشكل الشعري التقليدي. وقد احتذى عزيز أباظة بشوقي في اختيار موضوعاته وأسلوب بنائه، وللمرأة في مسرحه نصيب موفور من الاهتمام بحيث تنفرد ببطولة مسرحيات كاملة وتشارك بفاعلية في المسرحيات الأخرى.

" لبنى" و"العباسة"و "الزهراء" و" شجرة الدر" " وعائشة "و" شهرزاد" و"وداد "و" زهرة" ... وغيرهن، شخصيات نسائية بالغة الأهمية وعظيمة التأثير في مسرح أباظة، ومن خلالهن رصدت الدراسة وحللت مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة، ودرجة الوعي السياسي عند المرأة في مختلف العصور، كما توقفت الدراسة أمام خصوصية الإحساس النسائي وتطوره.

مسرح عزيز أباظة تطوله بعض العيوب التي يتسم بها مسرح شوقي، فهو في معظم مسرحياته أسير الشعر والغنائية المفرطة أكثر مما هو مهتم بالبناء الدرامي وقواعد الكتابة المسرحية، وتتسم لغته بدرجة من القوة والجزالة التي تنتفي فيها الفروق الفردية بين مختلف الشخصيات. ولكن أهم ما يميز أباظة هو تعرضه لكثير من القضايا الحيوية التي تمس المرأة، وقدرته على تقديم رؤية متكاملة ناضجة تتضمن دفاعًا عن المرأة وإنصافًا لها وتقديرًا لدورها، وهو في مسرحياته التاريخية لا يقع أسيرًا للتاريخ وحده، فثمة تطلع دائم للبحث عن المعاصرة والتواصل مع الواقع والانفتاح على قضاياه.

وإذا كان أحمد شوقي وعزيز أباظة، مع اختلافهما في كثير من التفاصيل، ينتميان في النهاية إلى مدرسة واحدة، ويعبّران عن قضايا متشابهة مع اختلاف التناول، فإن جيلا جديدًا من كتاب المسرح الشعري اقتحم الساحة ليمثل نقلة جديدة من حيث الشكل والمضمون، وعبد الرحمن الشرقاوي هو رائد الاتجاه الجديد الذي يعتمد بناؤه المسرحي - من الناحية الشكلية - على وحدة التفعيلة بديلا لبحور الشعر العربي التقليدية، كما يعبّر - من الناحية الموضوعية - عن قضايا اجتماعية وسياسية تختلف جذريًا عن تلك التي طرحها السابقون.

وتحظى المرأة في مسرحيّات عبد الرحمن الشرقاوي - موضوع الفصل الثالث - بوجود مؤثر، ويختلف تأثيرها ووجودها تبعًا لطبيعة القضيّة التي يعالجها النّص المسرحي ومدى تركيزه على القضايا المتعلقة بها.

وقد تناول الفصل ثلاث مسرحيّات للشرقاوي وهم: ثنائيّة " الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا" و"وطني عكا" و" عرابي زعيم الفلاحين". ومن خلال هذه المسرحيات توقفت الدراسة أمام شخصيّات " السيّدة زينب " و" أمّ رشيد" و" ليلى" و" إيمي" و" أمّ الخديو إسماعيل" و"زوجة الوالي سعيد ثمّ أرملته".

إذا كانت البطولة في المسرحيّة الأولى من نصيب الإمام الشهيد الحسين بن علي وكفاحه الإنساني النبيل للدّفاع عن الإسلام، وما تتعرّض له قيمه من تشويه وتبديل، فإنّ السيّدة زينب تشاركه البطولة، وتواصل السير في الطريق الذي بدأه. وهي في تعاملها مع الحسين تمزج بين: حبّ الشقيق وحبّ القيمة التي يمثّلها والفكرة التي يجسّدها. قوّتها تتجلى في مواقفها الشجاعة، وتأثيرها يتحقق عبر لغة ناصعة الوضوح والإشراق. وهي - مع صلابتها وقوّتها - لا تخلو من سيطرة المشاعر الإنسانيّة والنسائيّة التي تمنحها خصوصيّتها، وتحول دون نمطيّتها، وهذه المشاعر تذوب في نسيج الشخصيّة ولا تمثّل تناقضًا مع خطّها الرئيس.

وربّما كانت الشخصيّات الأخرى أقل أهميّة من السيّدة زينب، ولكنّها تمثّل عناصر مؤثّرة في بناء الأعمال المسرحيّة التي تظهر فيها، وتسهم في طرح ومعالجة العديد من القضايا النسائيّة والإنسانيّة المهمّة.

لقد مثّل الشرقاوي إضافة مؤثّرة في تراث المسرح الشعري، ولم يخل بناؤه من عيوب أشرنا إليها، ثمّ جاء صلاح عبد الصبور ليصل بالمسرح الشعري إلى مرحلة النضج الفنّي حيث نجا من مشاكل عديدة سقط فيها الشرقاوي

ومسرحه الذي يميل - كثيرًا - إلى المباشرة والمبالغة والانتصار للمضمون والخطاب الزاعق على حساب الشكل والالتزام الفني.

ولقد عُني الفصل الرّابع بصلاح عبد الصبور، وتوقف أمام بعض مسرحياته التي تغيب عنها المرأة؛ لأنّ الهمّ الذي تقدمه يتجاوز الفروق الجنسيّة بين المرأة والرجل. الضرورة الفنيّة هي التي تفرض أن تختفي النساء في مسرحيتي " مأساة الحلاج" و" مسافرليل"، وهو اختفاء يوازيه تراجع الرجال أنفسهم - بالمعنى الجنسي للكلمة - لتسود بطولة إنسانيّة يصعب فيها التمييز بين الرجال والنساء.

يتزايد تأثير النساء في مسرحيات عبد الصبور الأخرى، ووجود المرأة يظهر في إطار يمزج الواقعي بالرمزي. فالأميرة في مسرحيّة "الأميرة تنتظر" ليست امرأة بقدر ما هي رمز لوطن، والملكة في مسرحيّة " بعد أن يموت الملك" تجسّد دورًا يتجاوز طبيعتها كامرأة لتعبّر عن فكرة الخصوبة الضائعة والامتداد المهدّد، وهي الشخصيّة الوحيدة في المسرحيّة التي تنجو من طغيان الملك المتسلّط وتتشبث بالحياة والمراهنة على المستقبل.

وإذا كانت مسرحية " ليلى والمجنون" تمثل - على نحو ما - معارضة لمسرحيّة شوقي "مجنون ليلى "، فمن المنطقي أن تختلف شخصيّة ليلى " المعاصرة" عند صلاح عبد الصبور عن شخصيّة ليلى "التاريخيّة" كما يقدّمها شوقي.

إنّها تتسم بالصلابة والفاعليّة وحب الحياة والتمسّك بها، ومن خلالها تنتصر المسرحيّة - على الرّغم من أجواء اليأس التي تغلفها - لفكرة الأمل في مستقبل أفضل دون التقوقع في غرف التذكارات السوداء.

فتح صلاح عبد الصبور باب الكتابة للمسرح الشعري أمام عديد من شعراء الأجيال التالية له، وفي مقدّمة هؤلاء يأتي أنس داود صاحب الإضافة الكبيرة الملموسة.

ويتوقف الفصل الخامس أمام مسرحيّات أنس داود، وهو كاتب غزير الانتاج ويتسّم بالجديّة في تناول قضايا وموضوعات معاصرة. ثلاث من مسرحيّات أنس داود التي يتعرّض لها الفصل تخلو من وجود المرأة، ولكنّ باقي المسرحيّات تتسم بالتأثير الفعّال الإيجابي للمرأة في بنائها وتطوّر أحداثها.

وفي مقابل شخصيّات نسائيّة ناضجة متماسكة، يقدّم أنس داود شخصيّات أخرى تفتقد الانسجام وتعاني من الترهّل. كما يعاني المؤلف من طغيان رغبته في الانتصار لفكرة بعينها بمعزل عن موافقة الفكرة لطبيعة وسمات الشخصيّة، وعلى المستوى اللغوي لا يخلو مسرح أنس داود من الإنشائيّة والعموميّة.

واللافت للنظر أنّ مسرحيّة أنس داود" الثورة"، التي تتعرّض لأحداث الثورة المصريّة الشعبيّة سنة ١٩١٩، تهمل دور المرأة المصريّة في أحداث الثورة على الرّغم من خطورة الدور الذي لعبته.

وفي المقابل يقدّم أنس داود معالجة شجاعة جريئة لقضيّة الوحدة الوطنيّة - من منظور معاصر لفترة الثمانينيّات - في مسرحيّة " البحر"، ومن خلالها يظهر الانتصار الفنّي والموضوعي الحاسم لنسيج الوحدة للأمّة المصريّة.

ومن كتّاب المسرح الشعري الذين ينتمون إلى أجيال لاحقة لأنس داود، تتوقف الدراسة أمام فاروق جويدة ومهدي بندق.

في الفصل السادس توقف البحث أمام فاروق جويدة، من خلال ثلاثة من أعماله المسرحيّة هي: "الوزير العاشق" و"دماء على ستار الكعبة" و "الخديوي"، وأكثر ما يلفت النظر في مسرح جويدة هو ذلك الولع بالتاريخ في

سياق الاهتمام بالواقع المعاصر. فهو إذ يهتمّ بقصّة حبّ ولادة وابن زيدون في العصر الأندلسي، أو بمعالجة شخصيّة الحجّاج بن يوسف الثقفي في العصر الأموي، أو بتأمّل عصر الخديو إسماعيل وصراعاته السياسيّة في القرن التاسع عشر؛ فإنّه يكون معنيًا في المقام الأول بتحقيق الاندماج والتواصل بين الحاضر والماضي عبر اختلاط محسوب وتداخل يسعى إلى رؤية إنسانيّة شاملة. ومن المنطقي أن ينعكس ذلك على الموقع الذي تحتلّه المرأة عند فاروق جويدة، فهي ليست تقليديّة اللغة والرؤية والتطوّر بقدر ماإنها ليست محسوبة على مرحلة تاريخيّة بعينها.

المرأة عنده إيجابيّة فاعلة مؤثرة، وقد يختلّ البناء الدرامي فنستشعر في بناء بعض المسرحيّات خللا وارتباكًا، وقد لا تنجو اللغة من المزالق ويغيب عنها التوافق والتماسك، ولكنّ هذه الظاهرة تنسحب على عموم الشخصيات من الرّجال والنّساء.

وممّا يميّز جويدة أنّه لا يعلي من شأن السياسي والاجتماعي المباشر على حساب الفنّي والإنساني، ولذلك تبدو أعماله مليئة بالحيويّة والمعاصرة على الرّغم من التدخّل السافر الذي يمارسه المؤلف أحيانًا للإلحاح على تقديم وتوصيل فكرة بعينها. وهذا التدخّل هو الذي يؤدّي - أحيانًا - إلى تطوّر غير منطقي في أفعال بعض شخصيّاته النسائيّة، ذلك أنّ دوافع التغيير لا تتحقق عبر قوانين البناء الفنّي بقدر ما تتمّ لتجسيد فكرة بعينها يتمّ فرضها على الشخصيّة دون أن تكون مهيّأة لها.

مهدي بندق بمسرحيّاته الشعريّة المتميّزة والمختلفة عمّن سبقوه هو موضوع الفصل السابع، الذي يتوقف عند ملامح البناء الأسطوري عند "بندق" الذي يعمد إلى إعادة إنتاج موضوعات أثيرت من قبل بمعالجة عصريّة مختلفة

وعلى الرّغم من أنّ "مهدي بندق" لا يحظى بالشهرة التي تليق بإنتاجه وعطائه، فإنّه يمثّل علامة مهمّة ومرحلة ذات نكهة خاصة في تاريخ المسرح المصري. وفي النّماذج التي توقف أمامها الفصل بحث عن دور المرأة في عموم عالمه الذي لا يلتفت كثيراً لخصوصيّة المرأة بقدر ما يؤكّد على اندماجها في منظومة إنسانيّة عامّة.

وجاءت خاتمة الدراسة في فصل من مبحثين: الأوّل عن المرأة أمّاً وأختاً، والثاني عن المرأة وعلاقتها بالدين والسياسة. والهدف من الفصل هو تقديم نموذج لدور المرأة في البناء الفنّي والتشكيل الموضوعي في المسرح الشعري بشكل عامّ وليس عند كاتب بعينه.

وترى الباحثة في نهاية الخاتمة أن تشير إلى عدّة ملاحظات جوهريّة.

الملاحظة الأولى: تتعلق ببعض الإضافات التي يمكن أن يكون البحث قد وصل إليها، وأهمّ هذه الإضافات تتمثّل في:

١- اقتحام مجال جديد هو دراسة صورة المرأة في المسرح الشعري المصري، وهو مجال لم تسبق دراسته.

٢- استخلاص مجموعة من النتائج المهمّة التي تتعلّق بوضعيّة المرأة المصريّة كما يكشف عنها المسرح الشعري.

٣- الكشف عن وجود علاقة تبادليّة بين فكر الكاتب المسرحي ورؤيته من ناحية وصورة المرأة من ناحية أخرى.

والملاحظة الثانية: ترتبط بعدّة مقترحات تقدّمها الباحثة من واقع دراستها:

١- أهميّة الاهتمام بدراسة صورة المرأة في الأشكال الأدبيّة المختلفة، ففي ذلك فائدة مزدوجة تتعلق بالمرأة والأدب معاً.

٢- ضرورة المزج في هذه الدراسات بين التحليل الفني والرؤية الموضوعية بحيث لا يطغى جانب منها على الآخر.

٣- مراعاة الظرف التاريخي عند تحليل الأعمال، ذلك أن لكل مرحلة تاريخية خصوصية لا ينبغي إغفالها ويتحتم التعرف عليها والوعي بأبعادها المختلفة لضمان حيدة وموضوعية التقييم.

إنّ غاية ما تستهدفه الدراسة هذه أن تحدد صورة المرأة في المسرح الشعري المصري، وتدرس الدور الذي لعبته في هذا المسرح؛ من خلال مجموعة من الكتاب الذين ينتمون إلى أجيال مختلفة ومدارس فنية متباينة.

وعلى الرّغم من الصعوبات العديدة التي أشار إليها البحث في مقدمة الدراسة، فالمأمول أن تكون هذه الدراسة قد نجحت في تحقيق الهدف والتطرق لمعالجة قضيّة لم تحظ بالاهتمام الكافي عند الدارسين والباحثين.

والله ولي التوفيق،،،

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

أولاً : المسرحيّات:

أ- أحمد شوقي: ١- عنترة، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٢- مجنون ليلى " " " " " " " "

٣- قمبيز " " " " " " " "

٤- مصرع كليوباترا " " " " " " "

٥- علي بك الكبير " " " " " " " "

٦- الست هدى " " " " " " "

٧- البخيلة " " " " " " "

ب- د. أنس داود: ٨- بنت السلطان، الأعمال الكاملة، هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٩.

٩- محاكمة المتنبي " " " " " "

١٠- الملكة والمجنون " " " " "

١١- بهلول .. المخبول " " " " "

١٢- الثورة " " " " " "

١٣- الأميرة التي عشقت الشاعر " " " "

١٤- الزمّار " " " " " " "

١٥- الشاعر " " " " " " "

١٦- الصيّاد " " " " " " "

١٧- البحر " " " " " "

ج- صلاح عبد الصبور: ١٨- بعد أن يموت الملك، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨. " " " " " "

١٩- مأساة الحلاج " " " " "

٢٠- ليلى والمجنون " " " "

٢١- الأميرة تنتظر " " " " "

٢٢- مسافر ليل " " " " " "

د- عبد الرحمن الشرقاوي:٢٣- الحسين ثائراً، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ت)

٢٤- الحسين شهيداً، " " " " " " " " "

٢٥- وطني عكا، دار الشروق، ط١، ١٩٧٠.

٢٦- عرابي زعيم الفلاحين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ١٩٨٥.

هـ عزيز أباظة: ٢٧- قيس ولبنى، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٢٨- العباسة " " " " " " " "

٢٩- الناصر " " " " " " " "

٣٠- شجر الدر " " " " " " " "

٣١- غروب الأندلس" " " " " " "

٣٢- شهريار " " " " " " " "

٣٣- أوراق الخريف " " " " " " "

٣٤- قافلة النور " " " " " " " "

٣٥- قيصر " " " " " " " "

٣٦- زهرة " " " " " " " "

و- فاروق جديدة:٣٧- الوزير العاشق، مكتبة غريب، ط١، ١٩٨١.

٣٨- دماء على ستار الكعبة، مكتبة غريب، ط١، د.ت.

٣٩- الخديوي، مكتبة غريب،ط١، ١٩٩٤.

ز- مهدي بندق: ٤٠- ليلة زفاف الكترا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٤١- ريم على الدم، دار الوادي بالإسكندرية، ١٩٨٠.

٤٢- آخر أيام إخناتون، حورس للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٤٣- الملك لير، حورس للنشر والتوزيع، د.ت

د- عبد الرحمن الشرقاوي: ٢٣- الحسين ثائرا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د ت)

٢٤- الحسين شهيدا، " " " " " " " " "

٢٥- وطني عكا، دار الشروق، ط١، ١٩٧٠.

٢٦- عرابي زعيم الفلاحين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ١٩٨٥.

هـ- عزيز أباظة: ٢٧- قيس ولبنى، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٢٨- العباسة " " " " " " "

٢٩- الناصر " " " " " " "

٣٠- شجر الدر " " " " " " "

٣١- غروب الأندلس " " " " " " "

٣٢- شهريار " " " " " " "

٣٣- أوراق الخريف " " " " " " "

٣٤- قافلة النور " " " " " " "

٣٥- قيصر " " " " " " "

٣٦- زهرة " " " " " " " "

و- فاروق جويدة: ٣٧- الوزير العاشق، مكتبة غريب، ط١، ١٩٨١.

٣٨- دماء على ستار الكعبة، مكتبة غريب، ط١، د ت.

٣٩- الخديوي، مكتبة غريب، ط١، ١٩٩٤.

ز- مهدي بندق: ٤٠- ليلة زفاف إلكترا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٤١- ريح على الدم، دار الوادي بالإسكندرية، ١٩٨٠.

٤٢- آخر أيام إخناتون، حورس للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٤٣- الملك لير، حورس للنشر والتوزيع، د ت

ثانيًا المصادر العامة:

٤٤ - ابن خلدون: العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج٤، دار الشعب، ١٩٧٠، ٤٦.

٤٥ - ابن خلكان: وفيات الأعيان،ج١، دار المعارف، د.ت.

٤٦ - ابن عبد ربه: العقد الفريد، شرحه وضبطه: أحمد أمين وآخران، ج٢، ج٤، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٨م.

٤٧ - ابن منظور: لسان العرب، جـ ١٣،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،(د.ت).

٤٨ - أبو اسحاق الاصطخري : المسالك والممالك، تحقيق د. عبد العال الحيني ، الجمهورية المتحدة ، ١٩٦١ م.

٤٩- أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني، جـ ٢ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٦ تحقيق : إبراهيم الابياري ، دار الشعب، ١٩٧٠.

٥٠- أبو المحاسن بن تغري بردي: النجوم الزاهرة، ج٧،دار الكتب المصرية،١٩٧٢م

٥١ - أبو محمد على بن حزم الأندلسي : جمهرة أنساب العرب: تحقيق، ليفي بروفنسال، دار المعارف، ١٩٤٨.

٥٢- الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، القاهرة، د.ت.

٥٣ - الحلاج : ديوان الحلاج وكتاب الطواسين ، دار الحوار ، سوريا . ١٩٩٨م.

٥٤- الطبري: تاريخ الرسل والملوك، جـ ٥ تحقيق: د/محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، مصر ، د.ت.

٥٥ - الطبري: تاريخ الطبري،جـ ٨ ، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٥٦ - المقريزي: السلوك في معرفة دول الملوك، جـ ١ ، تحقيق: محمد مصطفى زيادة، القاهرة، ١٩٧٣م.

٥٧ - المقريزي: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٤٩م.

ثالثا المراجع:

٥٨- د / إبراهيم الإبياري: ميلاد دولة، القاهرة، ١٩٤٦.

٥٩- د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيّة، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٦.

٦٠- د./ أحمد الحوفي: البطولة والأبطال: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة،١٩٥٧.

٦١- د./ أحمد الحوفي :الغزل فى الشعر الجاهلى، نهضة مصر، ١٩٦١م.

٦٢- د./ أحمد السعدني: المسرح الشعري المعاصر ، مطبعة الوفاء، القاهرة،١٩٨٦م.

٦٣- د./ أحمد السعدني: شكول الصراع في مسرح شوقي،١٩٨٦م.

٦٤- د./ أحمد عتمان: الأدب الإغريقي تراثا إنسانيًا وعالميًا، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧م.

٦٥- د./ أحمد عبد الرحيم مصطفى: الثورة العرابيّة، القاهرة، المكتبة الثقافيّة، ١٩٦٢م.

٦٦- ادوارد حنين: شوقي على المسرح،بيروت، المطبعة الكاثوليكيّة، ١٩٣٦م.

٦٧- أرسطو: كتاب أرسطاليس فى الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق،شكري محمد عيّاد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧

٦٨- د/ البشير صالح الزاكي: شوقي رائد المسرح الكلاسيكي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الشارقة، ١٩٩١.

٦٩- الموسوعة العربيّة الميسّرة،:دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م.

٧٠- توماس كارليل: الأبطال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٨.

٧١- جورج برزون وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٦.

٧٢- د/ رفعت السعيد : سعد زغلول بين اليمين واليسار، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨١م.

٧٣- روجر.م. بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.

٧٤- د/سليمان البشير: الموقف الدرامي في المسرح الحديث: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الشارقة، ١٩٩٥م.

٧٥- د/ شكري محمد عياد:البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة ، ١٩٧١م.

٧٦- د/ شوقي ضيف: ابن زيدون، دار المعارف،ط١١، د.ت.

٧٧- د/ شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف،ط٧، د.ت.

٧٨- د/ طه حسين:حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٦.

٧٩- د/ طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٥م.

٨٠- عباس محمود العقاد: الحسين بن علي سيد الشهداء، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٤م.

٨١- عباس محمود العقاد: قمبيز في الميزان ، المطبعة الجديدة، القاهرة، د.ت.

٨٢- عبد الحميد توفيق زكي: اعلام الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

٨٣- د/ عبد الحي دياب: مع الشعراء المعاصرين في مصر ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت

٨٤- عبد الرحمن الرافعي:الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزي، القاهرة، ١٩٦٤م.

٨٥- عبد الرحمن الرافعي: تاريخ الحركة القومية في مصر، ج١،

القاهرة ط١، ١٩٦٣م.

٨٦- د/ عبد المنعم خفاجي:الأدب العربي الحديث ومدارسه،ج١، دار الجيل بيروت، ط٢، ١٩٩٢.

٨٧- د/ عبد الوهاب عزام:ذكرى أبي الطيب المتنبي بعد ألف عام، دار المعارف، مصر ،ط٣، د.ت.

٨٨- د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د.ت.

٨٩- د/ عز الدين منصور : دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

٩٠- د/ عمر الإسكندري، أ. ج سفدج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

٩١- د/ فوزي عطوي: المتنبي شاعر السيف والقلم، بيروت، دار الفكر العربي. د.ت.

٩٢- د/ كمال محمد اسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م.

٩٣- د/ لويس عوض: البحث عن شكسبير،القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨م.

٩٤- ليفي بروفنسال: الإسلام في المغرب والأندلس، ترجمة:د / السيد عبد العزيز سالم، أ / محمد صلاح الدين حلمي، القاهرة، ١٩٥٨م.

٩٥- د/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ١٩٧٧.

٩٦- د/ ماهر حسن فهمي: أحمد شوقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٦٩م.

٩٧- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

٩٨- د/ محمد أحمد العزب: في الفكر الإسلامي من الوجهة الأدبية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٩٩- د/ محمد أحمد جاد المولى وآخرون: قصص العرب، ج٤، القاهرة، ١٩٣٦م.

١٠٠- د/ محمد العيسي: شوقي في ميزان النقد، دار الحوار، سورية، ١٩٨٤م.

١٠١- د/ محمد أنيس: الدولة العثمانية والشرق العربي،القاهرة، ١٩٦٥م.

١٠٢- د/ محمد حسين هيكل: الأدب والحياة المصرية، دار المعارف، د.ت

١٠٣- د/ محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ١٩٩٤م.

١٠٤- د/ محمد عبد المنعم خفاجي:مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، د.ت.

١٠٥- د/ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن،مطبعة نهضة مصر،١٩٧٧م.

١٠٦- د/ محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،د.ت.

١٠٧- د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢م.

١٠٨- د/ محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس،ج١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١.

١٠٨- د/ محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

١٠٩- د/ محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،د.ت.

١١٠- د/ محمد مندور: المسرح، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١١١- د/ محمد مندور: مسرحيات شوقي ، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

١١٢- د/ محمود الخفيف: أحمد عرابي الزعيم المفترى عليه ، مطابع المستقبل، القاهرة، ١٩٥١م.

١١٣- د/ محمود العوادلي: ملامح من القصيدة العربيّة الحديثة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الشارقة،ط١، ١٩٩٣ م.

١١٤- مختار السويفي: روائع الأدب العالمي، ج١، الدار العربيّة اللبنانيّة، ط١، ١٩٩٣م.

١١٥- د/ مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في الثمانينيّات، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،ط٢ ،١٩٩٥ م.

١١٦- د/ نوران حسين فوزي: شاعر العروبة والإسلام عزيز أباظة،المكتبة الثقافيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٠م.

١١٧- د/ هادية السيّد عيد: شوقي رائد النهضة الأدبيّة الحديثة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب،الشارقة، ١٩٩٤م.

١١٨- هربرت بيل: مصر تحت حكم اليونان والرومان، القاهرة، ١٩٦٤م.

١١٩- هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة هاني خشبه، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٢٠- وثائق ثورة ١٩١٩، القاهرة، مؤسسة الأهرام، ١٩٦٩م.

١٢١- يحيى حقي: مدرسة المسرح، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

رابعًا: الدوريّات:

١٢٢- إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، سلسلة عالم المعرفة، العدد، ١٤٠، الكويت، ١٩٨٩م.

١٢٣- د. علي الراعي:نظرة في مسرح شوقي: مجلة الهلال، القاهرة، عدد نوفمبر،١٩٨٦م.

١٢٤- د. محمد عبد المنعم عنان : أندلسيات ، الكويت ، كتاب العربي ، ١٩٨٨ م.

خامسًا: المراجع الأجنبية:

125-P Van Tieghem: Le Romantisme Dans La Literature Europeenne,Paris 1948

126- Emy, Britannica, Hero, V.O.P. 822

127- A.S. Hornpy/ Oxford Advanced (Hero)

128-William Shakespeare,Antony And Cleopatra.Ed By Ngledew.Longman,London,1971

129- M.Bieber:History of Greek & Roman theatre.Princeton,19

الفهرس

This thesis discusses the **"Picture of the Woman in the Egyptian Poetical Theatre"** . This is through the position the woman occupies in the poetical theatrical works for a group of the most prominent creative Egyptians:

- Ahmed Shawki **(1868 -1832 A.D).**
- Aziz Abaza **(1899 - 1973 A.D).**
- Abdel Rahman El Sharkawi **(1920 -1987 A.D).**
- Salah Abdel Sabour **(1931 - 1081 A.D)**
- Anas Dawud **(1940 - 1998 A.D).**
- Farouk Gowaida **(1944 A.D).**
- Mahdi Bonduk **(1947 A.D).**

The scholar sees that these poetical playwrights subject

express well the main attitudes in the Egyptian Poetical Theatre Map. It is true that the history of the Egyptian poetical theatre can hold others, but the forms it stops at it represents an indication sample through the following liberties:

First: The forms that we stop at it be longs to all the creative generations of the poetical theatre in Egypt. The pioneer generation represented in the Poets Laurate Ahmed Shawki and his successor Aziz Abaza, the medium

generation represented in Abdel Rahmn El Sharkawi, Salah Abdel Sabour and Anas Dawud, whereas the their generation still continues giving and creativity represented in Farouk Gowaida and Mahdi Banduk,

Second: The poets men of letters that we stop before them, representing the two main forms as to the use of the poetical means Shawki and Abaza abide to the style of the traditional poetry and both incline in the general majority to treat the cases and stable classical subjects. The rest use the modem poetry depending on the meter unit.

Third: The difference and variation of the position the woman occupies at the men of letters -study subject -as a logical result of the different and serveral generations, forms, thoughts and visions. In this difference the scholar does not see that it presents an overall notice that indicates the nature of the woman form in the Egyptian Poetical Theatre on the one hand, and the relationship of this form to the position that she occupies in the Egyptian life on the other hand.

Thee thesis attempts to answer two main questions:

1-To what extent the difference of the care affects in d«aims with the woman cases of form the poetical theatre and its different subjects?!

2- To what extent the social, political, economic and cultural development is reflected to treat the writers of the Egyptian poetical theatre as to the woman cases?!

The study has depended on the two historical and analytical curricula, the historical curriculum is necessary to bring to acknowledgement many of the factors that played a role in forming the cases and interests that the theatrical playwrights have given attention to it in their works Whereas the analytical curriculum is the certain means in reading the theatrical text from inside it, and in going to exaggeration in taking the assistance of the external data.

The study is divided to an introduction, preface and eight ads. The first seven acts stand before the poetical men of arts subject of the study, whereas the eight and last act presents a total vision through exposure through several dissertations to a series of the objective cases having so do with the womna.

<u>The study has revealed a series of important results of which:</u>

1- Ahmed Shawki Poet Laurate expressed in a play the genera) cases that is of extreme importance from his love liberty to history and being concerned with its events and heroes. He has presentee an objective and severe exuberant artistic testimony and depth through his distinguished treatment that justifies the woman and raises her concern a lover, husband and a queen within the framework of more detailed affiliation for the humane family in general.

2- The woman has played an important axial role that exceeds the sexual classification in Salah Abdel Sabour theatre, for he does not recognize in a direct way the cases of the partial woman, for he believes experimentally by the human care that exceeds the woman and man together.

The absence of the cases in Salah Abdel Sabour theatre is vindicated by the presence of overall cases that is exposed to the woman and man together by considering them both together in their meeting represent man.

3-The woman has come in the theatre of Farouk Gowalda is non traditional as to the language vision and development. The woman with respect to him is positive, active having an affect.

The drama construction may lose balance, and the language may not escape from the pitfalls but it is a phenomenon that is drawn on the general characters of men and women.

The end that this study aims at is to fix the picture of the woman in the Egyptian poetical theatre, and teaches the role that she has played in this theatre through a group of writers who belong to different generations and artistic different schools.

What is contemplated is that this study to have succeeded in realizing the aim, and to come over to treat a case that has not been lucky to he given sufficient attention as to the ones who are studying 11 and the scholars.

Summary

El- Minia University
Faculty Of Arts and Human Sciences
Dept. of Arabic and its Literature
Higher studies

Picture of the Woman in the Egyptian Poetical Theatre

A Research

Prepared by

Sawsan Ragab Hassan

Far getting Ph. D degree

Under the Supervision of

Prof. Ahmed Gouga El- Sadany

Prof. Of Literary Criticism
El- Minia University

Prof. Mohamed Sadiq El- Kashef

Prof. Modern Literature
El- Minia University

2002